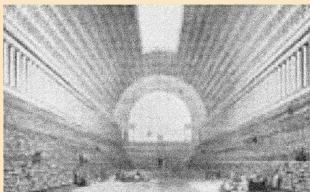
I campi della retorica

Letteratura, argomentazione, discorso

Laura Neri

Carocci

Laura Neri

I campi della retorica

Letteratura, argomentazione, discorso

Carocci editore

Indice

«Io consento a vivere; tutto non è finito in terra, visto che si può ancora sragionare: ne rendo grazie agli dei immortali. Si mente ma si ride; si afferma ma si dubita. L'inatteso sgorga dal sillogismo. Bello! Vi sono ancora quaggiù degli umani che sanno giocondamente aprire e chiudere la scatola a sorpresa del paradosso.»

Victor Hugo, *I miserabili*

«Presidente io? Non so dire due parole in fila.»
«Tu, perché no? Tu sai stare a sentire.
Questa è la prima qualità di chi deve parlare.»

Erri De Luca, *Il giorno prima della felicità*

Introduzione
Un discorso possibile

I
Linguaggio e comunicazione

Ogni atto linguistico è al tempo stesso un prodotto sociale e una realizzazione individuale. Nessuno parla una lingua inventata personalmente, perché non sarebbe compreso all'interno della comunità in cui vive, così come, d'altra parte, esprimersi implica ogni volta una scelta. La lingua è un sistema di segni convenzionalmente stabilito, in virtù del quale è possibile la comunicazione tra i soggetti. Trascurando per il momento le determinazioni di luogo e di tempo che interagiscono con le variazioni e con la multiforme stratificazione dei linguaggi, possiamo dire che non esiste alcun principio *a priori* che governa il legame tra il segno e ciò che tale segno indica: alle lettere che compongono una parola corrisponde un significato, ma tale rapporto è arbitrario perché non è una legge interna che lo ha stabilito, bensì una molteplicità di norme *a posteriori*.

Questa constatazione, per quanto incompleta, può offrire un punto di partenza dal quale avviare lo studio dei sistemi di linguaggio e delle tecniche di comunicazione che costituiscono il campo di indagine della retorica. Insomma, che una parola, per esempio "tavolo", indichi un particolare oggetto non comporta che in questa sequenza di suoni sia implicito il suo significato, perché tale significato avrebbe potuto essere rappresentato da qualsiasi altra sequenza: una serie di convenzioni storiche e sociali ha costruito le relazioni tra suono e senso, tra parole e significati, e ha permesso che tali rapporti siano riconosciuti all'interno di una determinata comunità di parlanti. Da questo punto di vista, il linguaggio è uno strumento privilegiato di comunicazione; è proprio il fatto che la parola "tavolo" significhi per tutti noi il medesimo oggetto a identificare la lingua come un prodotto sociale. Certo che poi, nella pratica empirica dell'atto comunicativo, è l'individuo che seleziona il ventaglio delle possibilità e sceglie, di volta in volta, di usare un termine

piuttosto che un altro, di indicare un oggetto, un'idea, un sentimento con un'espressione piuttosto che un'altra.

Descrivere il sistema del linguaggio e le tecniche che stanno alla base della comunicazione non è semplice; soprattutto le teorie e le ipotesi che si sono sviluppate attorno a questi argomenti partono da posizioni differenti, talvolta opposte fra loro. La linguistica ha frequentemente coinvolto alcuni processi retorici, identificando in essi i criteri fondamentali per organizzare e ordinare i meccanismi della lingua; il problema è che non sempre la retorica ne è uscita a testa alta: la sua dignità, al contrario, ne ha subito una grande sconfitta, quando la complessità e l'articolazione della sua stessa struttura sono state ridotte infinitamente. Mentre alcuni studi, in particolare nel secondo Novecento, hanno costituito un luogo privilegiato per l'analisi del linguaggio, ma allo stesso tempo hanno tracciato i confini della retorica come di una disciplina isolata, relegandola nello spazio angusto di una forma ornamentale, argomentazioni diverse o antitetiche hanno identificato nel suo fertile campo possibilità molteplici di indagine, e un sistema articolato di tecniche e di strumenti, rivolti alla conoscenza delle relazioni fondamentali tra gli individui e i discorsi.

Le pagine che seguiranno si richiamano a nozioni antiche, alcune molto note, e nella visione sintetica che talvolta ne offrono, intendono riproporre le categorie della retorica nella loro funzionalità. I nessi e le correlazioni con discipline quali la logica, l'estetica, la stilistica e la pragmatica non rappresentano la ricerca di zone centrifughe rispetto a una specificità primaria. Al contrario, il nucleo teorico che presiede all'indagine retorica implica un percorso metodologico che rifiuta l'analisi del meccanismo linguistico fine a se stesso, ma intende riflettere sul processo comunicativo che quel meccanismo attiva. Se il testo letterario è un oggetto affascinante ma anche complesso e stratificato, la retorica è appunto un sistema organizzato di interrogazione, uno dei sistemi possibili, che del testo non restituisce una verità unica e definitiva, bensì una descrizione dei suoi significati.

2
La retorica ristretta

È nota la teoria di Ferdinand de Saussure (1922), secondo la quale ogni atto linguistico implicherebbe due tipologie di rapporti diversi: da una parte, i rapporti paradigmatici che costituiscono il patrimonio della lingua, i gruppi associativi che hanno sede nel cervello e nella memoria di

ciascun individuo; dall'altra parte, i rapporti sintagmatici che permettono la combinazione delle parole nel discorso ed escludono la possibilità di pronunciare due elementi alla volta. Sull'asse paradigmatico, la *langue* agisce per selezione, mentre sull'asse sintagmatico la *parole* procede per combinazione. Come molti studi che hanno aperto nuovi percorsi teorici e interpretativi, anche il *Corso di linguistica generale* è stato oggetto di varie e talvolta contrastanti letture; soprattutto, sotto il profilo euristico, esso ha dato avvio a ipotesi e a generalizzazioni che hanno inciso profondamente nella cultura letteraria del Novecento.

Nel 1956, Roman Jakobson riformula la celebre opposizione saussuriana, spostando il fuoco della sua argomentazione su due figure retoriche, la metafora e la metonimia: «lo sviluppo di un discorso può aver luogo secondo due differenti direttrici semantiche: un tema conduce ad un altro sia per similarità sia per contiguità» (ivi, p. 40). Così che alla metafora apparterrebbero i processi di selezione, quelli che già Saussure proiettava sull'asse paradigmatico, mentre quelli di combinazione sarebbero di pertinenza della metonimia, sull'asse sintagmatico. L'analisi di Jakobson conduce in questo modo a una schematizzazione estremamente lucida e sintetica del comportamento verbale: il principio della polarizzazione del linguaggio attraverso due tipi di connessione, la similarità e la contiguità, implica in generale due atteggiamenti, due «direttrici», come lui stesso le chiama, che assumono un significato, appunto, di orientamento.

Ma la questione si complica e la tesi, se pure suggestiva, mostra evidenti limiti quando i riferimenti si irrigidiscono, e alle due figure retoriche vengono attribuiti valori interpretativi che, oltre a ricondurre i processi linguistici entro una dinamica attiva di selezione e combinazione, sovrappongono all'analisi letteraria un analogo procedimento:

> Il principio di similarità sta alla base della poesia; il parallelismo metrico dei versi e l'equivalenza fonica delle rime impongono il problema della similarità e del contrasto semantici. [...] La prosa, invece, procede essenzialmente per rapporti di contiguità. E così la metafora per la poesia e la metonimia per la prosa costituiscono il punto di minor resistenza, e questo spiega come le ricerche sui tropi poetici siano orientate essenzialmente verso la metafora (ivi, p. 45).

La struttura bipolare del linguaggio, intesa come una tensione tra due estremi, induce più di una conseguenza: non solo la distinzione tra prosa e poesia è letta attraverso questa antitesi, ma una specifica prevalenza dell'uno o dell'altro processo retorico finisce per individuare scuole e

correnti letterarie. La storia della letteratura è testimone di rapporti non in equilibrio: solo in funzione di queste alternanze la metafora afferma il suo primato. Si tratta già di una grande riduzione e non più di tendenze orientative: infatti, da un lato un simile processo comporta la frammentazione della retorica, dall'altro la identifica con uno sterile e certo insufficiente repertorio strumentale. I due termini in opposizione finiscono per vincolare univocamente, attraverso un'alternativa obbligata, le modalità dialogiche della lingua, e in particolare della lingua letteraria, annullando oltretutto la natura ben più complessa di prosa e poesia.

È necessario ricordare il celebre schema presentato da Jakobson (1960) nel famoso saggio intitolato *Linguistica e poetica*, che viene a costituire il modello fondamentale di ogni atto di comunicazione: un *mittente*, cioè colui che parla o che scrive, invia a un *destinatario*, colui che ascolta o che legge, un *messaggio*, oggetto del discorso. Questo richiede un riferimento a un *contesto*, esige un *codice*, comune a mittente e destinatario, necessita di un *contatto*, cioè un canale fisico o una connessione psicologica tra i soggetti. Ciascuno di questi sei fattori dà origine a una funzione linguistica diversa: la funzione *emotiva* si concentra sul mittente, segnalata dalle interiezioni e dalle esclamazioni di vario genere; la funzione *conativa* è orientata verso il destinatario, e trova la sua espressione grammaticale nel vocativo e nell'imperativo; al contesto pertiene la funzione *referenziale*, che denota la persona o l'oggetto, la situazione a cui fa appunto riferimento; la funzione *fatica* serve a stabilire il contatto, a verificare se il canale funziona (ad esempio: «Pronto, mi senti?»), ad attirare l'attenzione dell'interlocutore; la funzione *metalinguistica* è orientata sul codice, ed esprime l'atto, più frequente di quanto talora si immagini, di parlare del linguaggio; infine la funzione *poetica* consiste nell'enfasi posta sul messaggio «in quanto tale» (ivi, p. 189). Proprio in virtù di quest'ultima funzione, Jakobson giunge a fornire una risposta all'interrogativo da cui aveva preso le mosse tale argomentazione: «Che cosa è che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte?» (ivi, p. 181). Egli sostiene che le sei funzioni sono variamente presenti all'interno di ogni atto linguistico, ma prevale quella che distingue e connota le caratteristiche proprie di quel particolare messaggio. Da una tale prospettiva, la funzione poetica è *dominante* in un testo letterario, e costituisce la *differenza specifica* che contraddistingue la letterarietà di un testo. Affidata agli elementi interni del linguaggio stesso, l'individuazione del carattere letterario finisce per essere, innanzitutto, autoreferenziale.

A condurre alle estreme conseguenze il processo di riduzione della retorica, è il Gruppo μ di Liegi, che nel 1970 presenta una *Retorica generale*, con l'intento di definire e riclassificare le figure del discorso. Il nome stesso deriva dall'iniziale della parola greca che indica quella che è con-

siderata la figura chiave della retorica, la metafora, intesa come «prodotto di due sineddochi» (1970, p. 161). Le tesi del Gruppo μ partono dalla considerazione dell'esistenza di un *grado zero* del linguaggio, cioè di un livello «essenziale», rispetto al quale è possibile stabilire lo *scarto* dall'espressione figurata. La retorica, dunque, intesa come «insieme di operazioni sul linguaggio», risulta così costituita da fenomeni di trasformazione e di permutazione che danno origine a ogni tipo di figura. Ne deriva una suddivisione in quattro grandi classi di metabole, descritte dettagliatamente nelle loro funzioni grammaticali, sintattiche e morfologiche; i cambiamenti e le alterazioni che esse producono sul codice sono l'oggetto di analisi di tale percorso retorico.

Dalla nozione di scarto, la teoria delle figure può giungere così a delineare esplicitamente ciò che costituisce la specificità della poesia: poiché non vi è poesia senza figure, e le figure sono considerate un fatto puramente formale, strutture di elaborazione stilistica, discende che la caratteristica del discorso poetico è di non parlare delle cose. Il linguaggio della poesia è un linguaggio non referenziale; e se per ammissione degli autori la funzione referenziale non può essere del tutto annullata dal poeta, si conclude che il linguaggio poetico «è referenziale solo nella misura in cui non è poetico» (ivi, p. 25). Un'estrema opposizione, allora, separa nettamente la poesia dalla non poesia, ed è una qualità interna che ne costituisce il discrimine: la letterarietà, anzi la poeticità in quanto tale, è definita a un grado diverso di espressione rispetto a qualsiasi altro atto verbale. Le «corrispondenze multiple» che il poeta mette in gioco chiudono il discorso su se stesso, e tale chiusura è in definitiva l'opera. Il valore dell'arte è dunque da ricercare in un luogo separato, autonomo, autotelico: «la parola poetica si squalifica come atto comunicativo. In effetti essa non comunica nulla o, piuttosto, essa comunica solo se stessa» (*ibid.*). Se la letteratura, per gli esponenti del Gruppo μ, è una trasformazione del linguaggio, la creazione poetica, che pur non deriva dal nulla, «è una elaborazione formale della materia linguistica». Ebbene, la retorica secondo tale concezione sarebbe lo studio di questi processi, l'analisi del funzionamento del linguaggio in quanto linguaggio letterario, dove la modalità stilistica corrisponde allo scarto dal grado zero.

Difficile, a questo punto, pensare di ricondurre la retorica stessa nell'ambito di una teoria della comunicazione che apra il campo di ricerca ai rapporti dialogici e relazionali di un discorso comunicativo; la retorica finisce anzi per avere un senso solo se il suo campo di indagine corrisponde a quello della figura, là dove il linguaggio «esiste senza la cauzione delle cose», e dove la presa di distanza da uno sterile ruolo

utilitario costituisce la condizione prima della sua sublimazione per trasformarsi in poesia. Certo, verrebbe innanzitutto da chiedersi se può essere davvero questa la poesia che vorremmo leggere, eterea, autoreferenziale, costitutivamente incapace di parlare delle cose e del mondo, e dunque forse anche lontana dalla possibilità di dare forma e corpo a un'esperienza. Ma sono passati molti anni dalla pubblicazione della *Retorica generale*, e proprio dal punto di vista della retorica è necessario riconoscere che la teoria delle figure di ascendenza formalista e strutturalista ha offerto importanti e imprescindibili strumenti di analisi. D'altra parte, però, ha provocato una riduzione del campo retorico alla sola *elocutio*, facendo dimenticare l'importanza e la funzionalità delle altre parti, mentre l'attenzione si concentrava esclusivamente attorno a una virtù, l'*ornatus*. Questa ulteriore riduzione ha condotto a esiti negativi, poiché l'antica e ben più articolata disciplina della persuasione è venuta a coincidere con una sterile tassonomia descrittiva e con una meccanica elencazione di tropi.

Essa, infatti, dopo essere andata incontro a una profonda svalutazione che l'ha posta per molto tempo ai margini degli studi letterari, è stata riconsiderata proprio dalle teorie e dai metodi formalisti e strutturalisti; i quali, però, esprimevano l'ambizione di riesplorare alcuni dei medesimi fenomeni studiati dalla retorica riconducendoli a una norma di più moderna "scientificità". In tal modo, anche la teoria della letteratura ha attinto dalla retorica in maniera parziale, e ha rinunciato a molti degli strumenti di analisi del discorso che la retorica sarebbe stata in grado di offrirle.

Osserva Gérard Genette (1970) che in realtà «la storia della retorica coincide con una *restrizione generalizzata*»; infatti «fin dal primo medio evo, presumibilmente, comincia a sfaldarsi l'equilibrio caratteristico dell'antica retorica» (ivi, p. 18). Ma soprattutto nel Settecento, a partire dal trattato *Des Tropes* di Dumarsais del 1730, il nucleo degli studi retorici focalizza sempre più una teoria delle figure che ruota attorno all'opposizione fra *senso proprio* e *senso figurato*. Così che, passando in una rapida rassegna le opere di Fontanier, Vossius, fino al formalismo russo di Ejchenbaum, Genette imputa a Jakobson la responsabilità della più drastica riduzione non solo della retorica in generale, ma soprattutto della sfera figurale. La presunta prevalenza della metafora è lungamente discussa e criticata nel saggio, che naturalmente chiama in causa anche la retorica del gruppo di Liegi. Ma le cause dell'assoluto predominio di una figura sulle altre, secondo Genette, non sono solo da ricercare nelle dichiarazioni del valore autonomo del segno, nell'autoreferenzialità

stilistica del testo; egli rinviene infatti anche ragioni di natura diversa, se «per la nostra mente, nella sua debolezza, è opportuno che tutte le cose, si tratti anche di figure, abbiano un centro»; e ancora in una motivazione antropologica è radicata la tendenza ad annullare differenze e classificazioni: «il profondo desiderio di tutta una moderna poetica è proprio quello di sopprimere le suddivisioni e, al tempo stesso, di stabilire il regno assoluto – senza suddivisione – della metafora» (ivi, p. 35). L'ammonimento conclusivo di Genette, pur restando all'interno di una prospettiva eminentemente formalistica del fatto letterario, è allora quello di rivisitare la retorica classica, di ipotizzare una «semiotica del discorso» che, includendo *tutti* i discorsi, implicitamente annulli l'esistenza di uno scarto nel linguaggio letterario, quale luogo privilegiato e talora unico di figuralità.

Non è un caso che nel medesimo anno, il 1970, Roland Barthes pubblichi uno studio dal titolo *La retorica antica*. L'esigenza di evocare, se non proprio di ripercorrere, la complessa rete di rapporti entro la quale la tradizione retorica aveva implicato parti e categorie è evidentemente sentita e manifestata da un autore che diciassette anni prima aveva affermato l'esistenza di una realtà della forma indipendente dalla lingua e dallo stile (Barthes, 1953). L'obiettivo di Barthes, per sua stessa dichiarazione, è quello di fornire una prospettiva che sia contemporaneamente diacronica e sistematica, che mostri insomma le potenzialità di un sistema antico, rivisitato in funzione di una moderna applicazione all'analisi del linguaggio letterario. Di fatto, il libro è una testimonianza suggestiva del ruolo storico che la retorica ha svolto all'interno della cultura occidentale; presentata come un metalinguaggio, cioè un «discorso sul discorso» (ivi, p. 7), essa si è articolata nelle varie *pratiche* che le situazioni diverse hanno di volta in volta richiesto. L'antica disciplina, che nasce in ambito giudiziario e politico dai processi di proprietà, e dunque da un'esigenza eminentemente utilitaria, si sviluppa come teoria generale del discorso, inestricabilmente legata al linguaggio, perché il linguaggio è elemento fondamentale di socialità. Fin dalle origini, essa è fortemente connessa al concetto di comunicazione proprio perché i suoi scopi sono il conseguimento della persuasione e lo studio delle tecniche che l'oratore può mettere in atto per provocare l'effetto desiderato sull'ascoltatore e sul pubblico.

Quando Barthes discute la seconda parte del suo studio, cioè la descrizione del "reticolo" classificatorio, per interagire con l'analisi del linguaggio letterario, deve affrontare una contraddizione interna alla sua stessa impostazione teorica. Il modo di concepire la retorica se-

condo una prospettiva allargata che deriva dalla tradizione classica si scontra con una concezione restrittivamente semiotica del linguaggio. L'idea che esista «una base nuda» (ivi, p. 99), uno stato normale della comunicazione è certo presentata in modo critico dall'autore, così come sembra vacillare qui l'ipotesi di due linguaggi nettamente distinti, il proprio e il figurato. Ma in realtà la sua polemica si concentra sulla «furia tassonomica» (ivi, p. 100) che da sempre caratterizza la retorica; soprattutto egli denuncia la mancanza di strumenti e di libri che consentano di percorrere il tragitto in senso inverso rispetto a quello consueto: non dal nome della figura all'esempio, bensì «dalla frase (trovata nel testo) al nome della figura» (Barthes, 1970, p. 102). Il problema è che l'argomentazione di Barthes ricade poi nella concezione di una "figura-ornamento", che deve situarsi necessariamente nel linguaggio proprio o nel figurato, perché è il risultato di un fatto tutto interno e immanente al livello espressivo. Se il «senso proprio» confonde i suoi limiti con il «naturale» (ivi, pp. 104-5), e l'elaborazione figurale non è esclusiva di nessuno di questi domini in modo assoluto, Barthes preferisce una soluzione di compromesso: «l'arte *sceglie* le figure (in funzione d'una buona valutazione della loro distanza, che dev'essere *misurata*), non le crea; il figurato insomma è una combinazione artificiale d'elementi naturali» (ivi, p. 106).

Tali motivi contrastanti si spiegano, in realtà, alla luce della posizione teorica di Barthes. Egli è infatti uno degli esponenti più significativi della critica francese strutturalista, e proprio sul concetto di *struttura* si fonda il suo articolato percorso critico e interpretativo. Fedele anch'egli alle dicotomie saussuriane, Barthes considera imprescindibile il principio «di non limitare i sistemi di significazione ai loro soli significanti, ma di includervi lo studio dei significati stessi» (in Segre 1985, p. 88). Concepita come un «sistema di significazione» (*ibid.*), l'opera letteraria è innanzitutto un oggetto linguistico, e come tale racchiude nella sua struttura il proprio significato e la propria identità funzionale. Il senso dell'analisi strutturalista è allora, secondo Barthes, quello di «ricondurre la letteratura a un codice» (*ibid.*), senza per questo dimenticare del tutto la dimensione storica. «Uno strutturalismo diacronico è possibile», sostiene l'autore in un intervento del 1964: «Per quel che riguarda la letteratura, i significanti di connotazione sono rimasti stabili durante più di un millennio, hanno formato ciò che è stata chiamata la *retorica*, le cui "figure", perfettamente codificate, hanno regolato la significazione letteraria, dall'antichità al XIX secolo (almeno in Francia); tuttavia, sembra che verso la fine di quel secolo si sia prodotto un notevole mutamento; certe figure (elementi del codice) sono scomparse, ne sono nate altre; il codice retorico si è trasformato, e con esso, è ovvio, tutta l'"ideologia" della

letteratura. Questo è il genere di fenomeni che una critica insieme strutturale e storica dovrebbe studiare» (R. Barthes, in Segre, 1985, p. 89).

Il processo così descritto rende ragione della coesistenza di un'analisi immanente, strutturale, e di una prospettiva diacronica. La retorica è quindi per Barthes il luogo entro il quale i meccanismi dei significanti regolano il funzionamento e la formazione dei significati, e allo stesso tempo costituisce l'ambito di trasformazione dei codici. L'individuazione di alcuni paradigmi fonda l'interpretazione, e una dinamica di relazioni interne al linguaggio sorregge la struttura dell'opera: le figure sono i luoghi delle aggregazioni semantiche.

3
Retorica e argomentazione

Ben diverso il significato che il termine *figura* assume per Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958) nel *Trattato dell'argomentazione*, un testo fondamentale per la teoria del discorso: la figura, intesa in senso argomentativo, non può essere determinata esclusivamente da elementi formali, bensì anche dal contesto linguistico entro il quale è percepita *come* figura, dalle circostanze comunicative che si stabiliscono fra oratore e uditorio. Il principio da cui gli autori prendono le mosse è la critica alla tradizione cartesiana che identificava il dominio della ragione con quello delle prove dimostrative; la conseguenza che ne derivava era di dichiarare falso, o in ogni caso non valido, ciò che era soltanto *verosimile*: «la natura stessa dell'argomentazione e della deliberazione s'oppone alla necessità e all'evidenza, perché non si delibera dove la soluzione è necessaria, né s'argomenta contro l'evidenza. Il campo dell'argomentazione è quello del verosimile, del probabile, nella misura in cui quest'ultimo sfugge alla certezza del calcolo» (ivi, p. 3).

La natura del *verosimile* non è vaga e indeterminata come potrebbe sembrare; il suo statuto è anzi fortemente ancorato alle dinamiche della comunicazione e alla situazione empirica del discorso. Risale ad Aristotele la distinzione tra *vero* e *simile al vero*: la medesima facoltà umana è in grado di discernere tra i due ambiti, perché entrambi appartengono a modalità diverse di ragionare. Il vero implica tutto ciò che è inconfutabile e che dunque deve appartenere, almeno virtualmente, a un accordo universale; il fondamento unico della verità non può che condurre, nel ragionamento dialettico, a un esito incontrovertibile. Il verosimile è il luogo del possibile, dove la credibilità è presunta, o comunque non univocamente raggiungibile. Servono prove, discorsi, argomentazioni: so-

stengono gli autori del *Trattato* che il campo del ragionamento retorico pertiene al verosimile perché è sempre confutabile, perché la sua stessa struttura è caratterizzata da una forma dialogica, relativa, sottoposta alle circostanze. In tal senso, il *verosimile* non si oppone al vero, ma semplicemente investe esperienze diverse: tanto più forte è il valore comunicativo dell'argomentazione, quanto più valida è la ricerca del consenso. La retorica è precisamente una scelta metodologica, che implica un apparato rigoroso di regole e uno spazio dinamico soggettivo e attivo di applicazione.

Scrive Norberto Bobbio nella *Prefazione*: «Questa terra è vastissima: occupa il campo di ogni forma di discorso persuasivo, dalla predica all'arringa, dall'orazione alla concione, ovunque la ragione, intesa come facoltà di escogitare argomenti pro o contro una tesi, è adoperata per sostenere una causa, per ottenere un consenso, per guidare una scelta, per giustificare o determinare una decisione. Vi è compreso tanto il discorso del filosofo che confuta gli errori altrui e difende la propria teoria, quanto il discorso quotidiano di due amici che discutono tra loro sul miglior modo di passare le vacanze» (ivi, p. XIII).

Questo è lo spazio entro il quale si sviluppa il discorso del *Trattato*: il vasto campo dell'argomentazione è appunto di pertinenza della retorica, mentre la dimostrazione implica la necessità logica e l'elaborazione di un sistema di proposizioni necessarie che si impone a tutti gli esseri ragionevoli, sulle quali l'accordo è inevitabile. È evidente che la maggior parte dei nostri atti comunicativi si fonda invece su un procedimento argomentativo, che include, oltretutto, la possibilità del disaccordo. «Ogni argomentazione mira infatti all'adesione delle menti e presuppone perciò l'esistenza di un contatto intellettuale» (ivi, p. 16). L'analisi dei *mezzi discorsivi* è l'oggetto di studio di Perelman e Olbrechts-Tyteca, i quali ancorano la situazione dialogica dell'argomentazione a un prezioso fondamento democratico: la ricerca del consenso fa ricorso all'utilizzo di tutte le strategie verbali possibili, che a tal fine devono essere conosciute, dominate e gestite con consapevolezza, nella varietà delle situazioni in atto, ma sempre in nome del rifiuto della violenza. La rigorosa classificazione di luoghi, tecniche e argomenti non esclude certo da tale campo d'indagine le analisi formali, ma include schemi e categorie in una dimensione pragmatica: lo stesso concetto di valore, lungi dal potersi identificare con una verità indiscutibile, valida universalmente per tutti, è un «oggetto d'accordo» necessario all'interno di un gruppo, ma condizionato da determinazioni storiche, sociali, culturali. Anche l'opposizione tra oggettivo e soggettivo viene riconsiderata: l'argomentazione non è «un esercizio intellettuale del tutto indipendente da preoccupazioni di ordine pratico»; per questo l'antitesi non può e non deve

essere così netta: l'oggettività «rifugge dal distinguere una affermazione dalla persona che la pronuncia», così come non è possibile stabilire *a priori* «un criterio oggettivo capace di imporsi a tutti» (ivi, p. 63). Insomma, l'argomentazione apre un'ipotesi o una via diversa rispetto alla vincolante alternativa tra verità e falsità, tra logica e assenza di logica, senza per questo diventare irrazionale: il discorso assume valore dalle circostanze di enunciazione, dalle relazioni dialogiche che esso stesso stabilisce, dalle tecniche comunicative che l'oratore mette in gioco.

Da tale punto di vista, la concezione della figura non può certo delinearsi come un fatto puramente stilistico, stabile e immanente al linguaggio. Soprattutto essa non è assolutamente riconoscibile all'interno di una distinzione drastica tra un uso proprio e un uso figurato della lingua. Gli autori del *Trattato* sottolineano l'importanza delle consuetudini sociali e culturali, e possono parlare di un «linguaggio abituale», definito come quello che «passa inosservato» (ivi, p. 157), rispetto al quale si percepisce la differenza di un termine o di un'espressione particolare. Ma il punto è che viene negata l'esistenza dell'elemento neutro, di una base oggettiva e non connotata che costituirebbe il riferimento con cui misurare la figuralità: «Non esiste scelta neutra, ma esiste una scelta che può apparire neutra, e proprio a partire da questa si possono studiare le modifiche argomentative. La neutralità del termine dipende evidentemente dall'ambiente» (*ibid.*).

La determinazione della qualità dell'espressione è, ancora una volta, funzione delle situazioni e dei soggetti. Relativa, d'altra parte, è anche la nozione di *normale* che, considerata da Perelman e Olbrechts-Tyteca un luogo, nonché una premessa per l'argomentazione, è esclusa da ogni considerazione di oggettività assoluta, e interpretata semmai per il suo valore quantitativo. La componente temporale, inoltre, immerge il discorso in una rete di rapporti che assumono un significato dinamico, non fisso e immutabile: l'atto che individua e riconosce una figura come tale risponde certo a una proposta argomentativa, ma è per se stesso responsabile dell'effetto che tale artificio retorico produce.

Da un'analoga valorizzazione della modalità comunicativa e dialogica della figura, se pure seguendo prospettive diverse, muove Max Black (1983), per trattare più specificatamente il problema della metafora. Il saggio originario, che in realtà risale al 1954, è stato ripubblicato più volte e completato vent'anni dopo da un intervento che ne riprende i temi fondamentali. L'obiettivo è quello di indagare il senso e il funzionamento della metafora, ma l'autore dichiara immediatamente il suo rifiuto di considerare la figura quale un semplice ornamento sovrapposto al senso

evidente. La tesi di Black ruota invece attorno all'idea che la metafora detenga un ruolo costruttivo all'interno del discorso, e che il suo significato sia tanto più rilevante, quanto più l'atto interpretativo è attivo nella decodifica del testo. Solo una concezione *interattiva* può dunque rendere ragione della complessità e in particolare delle implicazioni che il procedimento metaforico chiama in causa. Il ragionamento di Black prescinde dalla dimensione della retorica classica, ma è funzionale al discorso scritto, quindi i protagonisti della situazione dialogica sono autore e lettore.

Egli sostiene che nella metafora agiscono due pensieri di cose differenti, contemporaneamente attivi e sorretti da una singola parola o frase, il cui significato risulta dalla loro interazione. Proprio perché i due pensieri sono operanti insieme, la parola focale acquista un *nuovo* significato che non corrisponde propriamente né al significato letterale, né a quello figurato. Il contesto impone piuttosto alla parola focale un'estensione del significato: il lettore deve trovare le connessioni tra questi due ambiti, costruire un *sistema d'implicazioni* nuove riguardo al soggetto principale. Da un lato, è condizione imprescindibile la conoscenza del significato che l'espressione letterale e l'espressione figurata assumono rispettivamente all'interno di una determinata cultura, dall'altro la metafora obbliga ogni volta colui che la riconosce e la decodifica a riorganizzare il proprio sistema di luoghi comuni. Essi non devono essere necessariamente veri, ma prontamente evocati.

La concezione interattiva, in questo senso, mette in luce i fattori dinamici del processo comunicativo: sono l'esperienza, la lettura, il contesto, la natura relazionale del linguaggio che attribuiscono valore alla metafora e permettono che sia riconosciuta come tale. Non c'è perdita di contenuto cognitivo, perché non si tratta di una mera sostituzione; l'interazione non fa dimenticare né il letterale né il figurato. Soprattutto essa coinvolge tre livelli contemporaneamente, e li pone a loro volta in un rapporto dinamico: quello sintattico, perché il procedimento che dà luogo alla figura è una combinazione di parole e di regole verbali; quello semantico, là dove la metafora implica produzione di significati nuovi; quello pragmatico, poiché riferimenti e determinazioni estrinseche rispetto al processo linguistico sono le condizioni dell'interpretazione metaforica. Anche in questo caso la figura non possiede un'esistenza oggettiva e indipendente; la metafora non è metafora per se stessa, ma assume la connotazione di una metafora per colui che la distingue e che, all'interno di una situazione istituzionalizzata, ne accetta il compromesso.

Il valore conoscitivo del procedimento figurale è il nucleo del discorso che Paul Ricoeur (1975) conduce in *La metafora viva*, ricollegandosi per esplicita dichiarazione al saggio di Black, in virtù di una «parentela a livello euristico» (ivi, p. 5). Un obiettivo metodologico preciso guida il procedere del saggio: lungo i capitoli che compongono questo ampio studio, sono presentate distesamente le teorie più rilevanti per la retorica delle figure; Ricoeur vuole sostenere e sviluppare una concezione interpretativa della metafora, facendola emergere dialetticamente da un dibattito in atto, sia pur esteso dal punto di vista diacronico. L'ipotesi iniziale si innesta certamente nel solco della polemica con le concezioni formaliste e strutturaliste che identificano le figure con lo scarto di un linguaggio deviato, e la retorica con le classificazioni puramente stilistiche. Non solo esse appaiono insufficienti a dare conto della produzione di significato che comporta la metafora, ma non sono in grado di considerare il contesto linguistico, cioè la frase che costruisce la figura. A partire da queste premesse, l'autore colloca la metafora all'interno di una prospettiva ermeneutica particolarmente interessante, che finisce per investire anche la dimensione estetica della poesia e della finzione.

Innanzitutto egli non respinge affatto l'importanza della *semantica della parola*, poiché la parola concentra e focalizza su di sé il processo che presiede a ogni metafora, denominato, troppo riduttivamente, "di sostituzione". Il fatto è che, secondo Ricoeur, la considerazione della parola isolata non è affatto sostenibile; la dinamica tra la parola e la frase è invece la condizione preliminare affinché l'analisi della figura non sia solamente linguistica. Una delimitazione non ha ragione d'essere, se non in riferimento all'enunciazione completa, e l'autonomia denotativa di una parola incontra vari ostacoli se considerata all'interno dell'atto linguistico: non solo essa entra in collisione con la polisemia, ma modifica il suo significato in relazione a una determinata situazione di discorso.

La dipendenza del significato di un termine dal significato della frase è un concetto imprescindibile nella trattazione di Ricoeur. La parola singola e isolata, infatti, che pure è quella che assicura l'identità semantica, ha solo un significato potenziale, ma trova il senso del suo effettivo funzionamento unicamente all'interno del discorso. L'azione del contesto diventa così un principio grazie al quale è possibile l'analisi e l'interpretazione: la molteplicità dei significati di una parola è ridotta, secondo l'autore, in virtù del suo essere parte di una frase; la selezione, e dunque l'atto che rende attuale la condizione comunicativa, è effettuata nel momento in cui la parola stessa è posta in relazione con le altre.

Nella metafora agisce un procedimento uguale e contrario: «Ciò che avviene in un enunciato metaforico è perfettamente comprensibile alla luce del

precedente fenomeno. Se è vero che la metafora incrementa la polisemia, il funzionamento del discorso che la metafora mette in gioco è l'inverso di quello che abbiamo descritto. Per produrre senso, occorreva eliminare dal potenziale semantico della parola presa in considerazione tutte le accezioni *salvo una*, quella che è compatibile con il senso, a sua volta adeguatamente ridotto, delle altre parole della frase. Nel caso della metafora, nessuna delle accezioni già codificate è conveniente; bisogna allora tenere tutte le accezioni già ammesse *più una*, quella che salverà il senso dell'intero enunciato» (ivi, pp. 174-5).

La metafora attua questo gioco di scambio tra parola e frase, proprio perché è fondamentale, per essa, la funzione referenziale. Poiché la figura non è mera sostituzione, essa coinvolge e modifica in un certo senso tutti i termini del contesto linguistico: la produzione di significati comporta una nuova pertinenza semantica. I rapporti di somiglianza insiti nell'enunciato metaforico non sono rigidamente impostati, ma vengono così riconsiderati entro una dinamica che include anche le differenze; sul piano ermeneutico, quindi, il fatto che il processo figurale comporti una nuova predicazione significa che la *metafora viva* può spezzare univoche rigidità e precomprensioni note, per aprire altri livelli di significati.

Grazie al principio della referenza metaforica, Ricoeur estende il discorso alla *finzione*, e in particolare al linguaggio poetico. La possibilità di creare connessioni inedite appartiene infatti all'azione immaginativa che interpreta la metafora e «ridescrive la realtà»; proprio questa facoltà di ridescrizione è quella che, secondo l'autore, fonda tipicamente la poesia: essa svolge «una esperienza della realtà nella quale inventare e scoprire non si contrappongono più e dove vi è coincidenza tra creare e rivelare» (ivi, p. 324). Tale valorizzazione della prospettiva ermeneutica, mentre esclude non solo la metafora ma anche la poesia da una analisi puramente linguistica della funzione poetica, lascia però in ombra il ruolo attivo dell'interprete; forse è implicito nell'atto stesso della ricreazione, ma è anche vero che, dalle parole dell'autore, sembra appartenere solo al linguaggio la capacità di spogliarsi «della sua funzione di descrizione diretta per portarsi al livello mitico, quello che libera la sua funzione di scoperta». Sennonché la facoltà di immaginazione non può che essere esercitata dal soggetto, poiché è lui che vive un'esperienza nuova; scrive invece Ricoeur che la *verità metaforica* corrisponde «all'intenzione realistica che è propria del potere di ridescrizione del linguaggio poetico» (ivi, p. 325). Essa finisce per essere, così, una rivelazione oggettiva, intesa come rivelazione dell'oggetto, che rischia, in questo diversamente da Black, di escludere il soggetto.

Il concetto di *verità* non è il punto di arrivo, bensì una condizione del discorso nel saggio di Giulio Preti (1968), *Retorica e logica*. In questione è la differenza secolare che ha distinto lo statuto del discorso scientifico da quello letterario. La dicotomia tra le due culture di cui parla nel primo capitolo, le *humanae litterae* e la scienza, conducono all'altra opposizione parallela ma non completamente identificabile con essa, tra retorica e logica, attraverso un'argomentazione vicina per molti aspetti alle posizioni perelmaniane. Innanzitutto egli muove da una considerazione imprescindibile: «né la scienza né la letteratura vogliono in fatto *eliminare* dalla civiltà i loro opposti-presupposti dialettici, ma solo subordinarli secondo un proprio criterio di valore» (ivi, p. 53). Ed è la nozione di verità, intesa come «il valore formale supremo di ogni cultura» a essere connesso e implicato con entrambi i poli della dicotomia. È importante ricordare, a questo proposito, che con un'esplicita dichiarazione l'autore distingue in via preliminare la scienza dalla tecnica, perché la scienza è conoscenza, «visione o costruzione del mondo».

Il carattere fondamentale del discorso logico è la necessità, poiché parte da premesse necessarie e giunge a conclusioni incontrovertibili; il discorso retorico muove invece da premesse probabili o verosimili e termina con conseguenze altrettanto probabili o verosimili. In entrambi sussiste, secondo Preti, un concetto di verità, diversamente modulato in funzione delle differenti condizioni e dei distinti obiettivi che pertengono all'una o all'altra modalità discorsiva. Il punto è, però, che la verità per la cultura scientifica corrisponde all'idea di un valore assoluto, mentre per la cultura umanistica il principio retorico che guida l'argomentazione è la *validità*. Sono questi, quelli della verità e della validità, due concetti che trovano un particolare sviluppo nella filosofia analitica, ma all'autore del saggio servono certamente per distinguere gli ambiti e per individuare l'orientamento della comunicazione:

«Tipico della cultura retorico-letteraria è il riportare la verità a validità, o meglio il fare della validità il criterio della verità stessa: donde i criteri della autorità (i "sofismi" della trattazione di Locke), il criterio del *consensus gentium*; criteri che la cultura scientifica respinge come, appunto, "sofistici", cioè estranei alla verità, eteronomi rispetto all'immanente autonormatività del sapere stesso» (ivi, p. 194). Anche il giudizio di valore è chiamato in causa, e naturalmente si appella al criterio della validità, non certo al valore assoluto della verità: «Un giudizio che non sia una proposizione *vale* o *vige*, non è *vero* o *falso*» (*ibid.*).

Un ulteriore luogo di dissociazione tra retorica e logica, è la nozione di *paradosso*. Mentre per l'uso scientifico esso è sinonimo di contraddizione, nell'uso umanistico e retorico un'opinione paradossale non è necessariamente contraddittoria, ma può essere «coerente con il sistema di opinioni di cui fa parte. Paradosso è ciò che va contro le opinioni, o i sentimenti, dei più» (ivi, pp. 194-5). Come già nel *Trattato*, anche qui emerge una conseguenza peculiare e tipica dell'attitudine argomentativa, la possibilità del disaccordo. La ricerca del consenso, cioè, che costituisce l'obiettivo di ogni argomentazione, non corrisponde sempre a un'intesa unanime; il disaccordo, d'altra parte, non comporta sempre l'insuccesso, bensì l'introduzione di un altro o di un diverso punto di vista.

4
Il discorso della retorica

Dalla teoria dell'argomentazione, che investe l'intero campo dei fatti discorsivi, sono derivate ipotesi differenti, e diversamente pervasive rispetto ad ambiti di indagine che ruotano attorno alla possibilità di raggiungere una definizione della letteratura. Secondo una prospettiva freudiana e nell'ambito degli studi psicanalitici, Francesco Orlando (1973) muove dall'ipotesi di delimitare il fenomeno artistico e in particolare letterario: secondo lui, esso è identificabile come *ritorno del represso* socialmente istituzionalizzato, dove il momento unificante è stato individuato in un aspetto formale.

Il riferimento principale di Orlando è un noto libro di Freud del 1905, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Per lo studioso di letteratura è importante e utile, secondo Orlando, «ricorrere a Freud per ricavare dalla sua opera non tanto una corretta psicologia dell'autore, del pubblico o del personaggio, quanto piuttosto modelli attinenti alla coerenza interna di un linguaggio che, per ipotesi, ha qualcosa da spartire col linguaggio dell'inconscio umano» (ivi, p. 8). Questo significa che l'autore non ha alcuna intenzione di applicare i metodi della psicoanalisi alla dimensione fittizia della letteratura; piuttosto egli muove dalla considerazione freudiana, secondo la quale l'inconscio umano risulta conoscibile, e dunque dominabile o almeno interpretabile, in quanto si manifesta come linguaggio. Delle quattro forme di linguaggio prese in considerazione da Freud, il sogno, il lapsus, il sintomo nevrotico, il motto di spirito, le prime tre hanno un carattere non comunicante, mentre l'ultima implica una comunicazione cosciente, volontaria e socialmente istituzionale. È su questo punto che interviene Orlando, accomunando la letteratura al motto di spirito. La volontà

di attribuire un carattere sociale e conscio alla letteratura come linguaggio comunicante è, d'altra parte, esplicitamente dichiarata dall'autore nella sostituzione del termine *represso* al termine freudiano *rimosso*, che esprimeva contenuti più individuali e inconsci.

Ebbene, proprio nella nozione di figura, intesa inizialmente come un'alterazione «del rapporto di trasparenza fra significante e significato» (ivi, p. 56), l'autore colloca il fuoco del discorso: innanzitutto il destinatario deve attuare un processo di riduzione delle figure per permettere la comunicazione; inoltre Orlando chiama in causa un concetto quantitativo, il *tasso di figuralità*, per distinguere i linguaggi comunicanti da quelli non comunicanti. Soprattutto, egli può giungere a circoscrivere lo spazio specificamente letterario, ponendo dei limiti estremi: nella letteratura il tasso di figuralità non può salire al di sopra di un certo massimo, perché si sconfinerebbe nella zona dei linguaggi incomunicanti dell'inconscio, e neppure può scendere al di sotto di un certo minimo, perché si trasformerebbe nel linguaggio ordinario. La letteratura deve esprimere, se pur nascondendo.

Una simile considerazione, in particolare nel corso degli anni Settanta, ha avuto il merito di individuare in maniera rigorosa ma non rigida l'ambito della discussa letterarietà. Certo questa teoria, nei riferimenti a Jakobson e soprattutto alla forma del significante, sembrava fondarsi sulla tradizionale concezione di una figura-scarto o di una figura-ornamento; ma nel corso del saggio l'autore discute polemicamente tale ipotesi, auspicando che questa nuova «prospettiva freudiana possa aiutare almeno a superare l'angustia dell'edonismo di quella concezione tradizionale» (ivi, p. 68). La figura concepita da Orlando, infatti, non è circoscrivibile a concetti sterili e univoci, poiché poggia su un incontro tra retorica e linguistica strutturale affatto originale; in virtù di tale relazione, la rinata retorica può prendere in considerazione «figure di tutte le dimensioni e di tutte le specie»:

Figure del significante, figure del significato, figure del metro e della rima, figure di grammatica, figure di sintassi, figure di logica, figure del rapporto coi dati di realtà, figure del racconto, figure della successione delle parti del testo, figure del destinatario e del destinatore come funzioni interne al testo, figure dei supporti fisici del linguaggio, figure di deroga dalle convenzioni figurali già stabilite ecc. In certi casi lo spazio di testo in cui la figura ha sede sarà un paio di righe; ma in certi altri le migliaia di pagine che formano la totalità di un'opera sterminata (ivi, p. 62).

Tale estensione del concetto di figura comporta conseguenze davvero rilevanti sul piano della teoria della letteratura. Da un lato, poiché il tasso di figuralità è una nozione appunto quantitativa, esso rischia di includere nello spazio intermedio e destinato alla letteratura il motto di spirito, la *réclame*, il discorso privato. Solo la «coscienza estetica empirica» (ivi, p. 64), come Orlando la chiama, può distinguere e nominare la natura di questi generi di scrittura. Dall'altro, proprio per la stessa ragione, l'autore afferma l'impossibilità di definire la letteratura su basi qualitative, sostiene di non poter trovare un criterio in grado di discriminare tra ciò che è letterario e ciò che non lo è, e conferma che il tasso di figuralità, da non confondere mai con il giudizio di valore, è l'unico criterio pertinente. Alla fine del discorso, però, l'autore avanza un'ipotesi che intende arginare la libertà dell'inclusione, «sul versante in cui la letteratura digrada via via verso ciò che non si può più chiamare letteratura»: data per acquisita la precarietà del confine, in quanto prescinde da valutazioni estetiche, egli sostiene che solo nella letteratura «vi è omogeneità, simpatia, solidarietà a priori fra il ritorno del represso come "materia del contenuto" e il ritorno del represso formale» (ivi, p. 72). Questa ipotesi secondo cui, nelle opere letterarie, «materia e forma uniscono il loro ritorno del represso» attribuisce alla letteratura stessa una valorizzazione ulteriore, e, scrive Costanzo Di Girolamo nel 1978, «rappresenta finalmente un fatto nuovo nella storia delle teorie letterarie contemporanee, segnando un primo superamento dell'opposizione tra il metodo formale e quello [...] ideologico-contenutistico» (ivi, p. 76).

Obiettivo polemico di Di Girolamo, e profondamente contestato lungo tutto il libro, è il concetto di *letterarietà* intesa come essenza o proprietà della lingua letteraria, specifica e separata, in grado di rivelarsi autonomamente nei testi attraverso una dominante funzione poetica, e dunque oggettivamente riconoscibile. Il saggio, incredibilmente moderno ancor oggi, rappresentava una posizione eversiva quando, negli anni Settanta, la critica e la teoria si innestavano lungo il percorso della tradizione formalistica, poi strutturale e infine semiologica. I dodici capitoli corrispondono in effetti ai nuclei fondamentali delle più dibattute questioni teoriche, autonomi ma anche progressivamente collegati da un discorso che, dai *Prolegomena* di Hjelmslev, e dunque dal modello glossematico, giunge a individuare nella competenza un principio, forse l'unico, in grado di discriminare la qualità letteraria di un testo. In particolare il capitolo dedicato alla retorica, *Retorica e poetica*, presenta la bipolarità del linguaggio teorizzata da Jakobson come una riduzione della retorica, ma ancora di portata generale, mentre accusa la scuola

della neoretorica, e il Gruppo μ soprattutto, di avere totalmente privato la retorica «di quello che era all'origine il suo fine principale: incidere, con l'uso della parola, nella realtà, modificare una certa situazione in cui il parlante o lo scrivente si trova» (ivi, pp. 66-7). Il processo che storicamente ha preso il nome di *letteraturizzazione* della retorica corrisponde a questa macroscopica restrizione che riduce il campo retorico a una tassonomia di tropi e di figure, e identifica l'antica arte della persuasione con «una disciplina del bello stile, che aiuta a descrivere il testo letterario come messaggio non comunicante» (ivi, p. 67).

Anche Di Girolamo, naturalmente, considera fondamentale l'importanza degli strumenti di analisi che la critica letteraria degli anni Sessanta e Settanta ha messo in gioco, ma la sua proposta parte proprio dalla volontà di ripensare la distinzione tra figure d'uso e figure d'invenzione: da una parte, infatti, le figure d'uso, quelle «prodotte dall'uomo della strada», implicano esse stesse un uso retoricamente strumentato del linguaggio; dall'altra, la letteratura non è una forma speciale di linguaggio, riconoscibile in base a proprietà ad essa esclusive. In tal senso la rivalutazione della retorica, e l'interesse più equilibrato per tutte le sue parti, potrebbe davvero offrire di nuovo a questa disciplina una posizione privilegiata, a favore dello studio e dell'analisi dei processi di comunicazione e delle strategie discorsive:

> D'altra parte, assai poco è stato fatto sul versante della retorica non letteraria, che tenesse finalmente conto delle figure prodotte, in un giorno di mercato, dall'uomo della strada, e alle quali potrebbero (eventualmente) essere giustapposte le figure laureate dei poeti. Ma la distinzione, già classica, tra figure d'uso e figure d'invenzione, va necessariamente rivista: anzitutto perché le figure d'uso saranno pur state, a loro tempo, figure d'invenzione; e poi perché si tratta in realtà di un unico indissociabile fenomeno; né si può affermare che solo i letterati posseggono il monopolio delle seconde.
>
> Dal nostro punto di vista, e in una concezione meno asfittica del processo comunicativo, lo studio della retorica dovrebbe trovare il suo posto, prima ancora che nella (o accanto alla) poetica, nella disciplina linguistica che analizza le semiotiche connotative, giacché i tropi, di ogni sorta e ampiezza, esprimono essi stessi dei connotatori, alcuni solidali con certi sistemi di usi semiotici, altri con certi sistemi di schemi semiotici (ivi, pp. 70-1).

Qualsiasi uso del linguaggio, insomma, è espressione di connotatori: è da escludere, secondo l'autore, che esista un uso "trasparente" della lingua, poiché ogni discorso corrisponde a una scelta strategica del parlante o dello scrivente. Così la retorica, strettamente collegata alla linguistica e

in grado di superare l'annosa separazione tra studio dell'espressione e studio del contenuto, dovrebbe essere concepita «come una disciplina sincronica, descrittiva e non normativa, e non più limitata ai soli testi letterari» (ivi, p. 72): è un'ipotesi, naturalmente, che proietta il futuro della retorica in un orizzonte molto più ampio rispetto a quello dell'epoca in cui Di Girolamo scrive il saggio (e ancora oggi, nonostante studi interessanti siano stati compiuti in questa direzione, una simile ampiezza di prospettiva non ha conseguito completa soddisfazione). Tanto più funzionali per l'analisi dei testi letterari, oltretutto, risulterebbero le categorie e gli strumenti della retorica, se tale disciplina venisse riconsiderata anche proprio per la sua dimensione non letteraria.

Non si può dire, però, che la retorica intesa come campo di indagine ampio, entro cui possono confluire fattori diversi e dinamicamente connessi, abbia trovato diffusa applicazione; i promotori di tale riscatto, come già si è visto per il rapporto tra retorica e argomentazione, hanno condotto soprattutto un discorso filosofico. La rivalutazione della retorica è il filo rosso che attraversa il libro di Ernesto Grassi (1979), il quale pone al centro del suo studio il concetto di immagine. Partendo dall'opposizione storica tra discorso scientifico e discorso retorico, egli dichiara di voler riscattare il "linguaggio immaginifico" dal discredito a cui le discussioni filosofiche da Cartesio in poi l'avevano destinato. In realtà Grassi distingue a sua volta il linguaggio *razionale* della scienza e della dimostrazione, da quello *patetico* delle immagini e della retorica, al quale attribuisce piuttosto un carattere "a-razionale": l'intento è di rinvenire e dunque di portare alla luce «una tradizione filosofica che esiga un'unitaria attuazione di *pathos* e *logos*» (ivi, p. 18).

Il discorso si sviluppa attraverso l'analisi di tappe particolarmente significative che, nella storia dell'arte, della poesia e della filosofia, hanno rappresentato momenti nei quali le immagini hanno assunto un potere prevaricante o una funzione di guida. L'efficacia retorica dell'arte dimostra così non solo di superare la scissione tra *pathos* e *logos*, ma di costituire i principi della conoscenza umana. Egli ripercorre allora l'antichità classica greca, e giunge a identificare nell'Umanesimo «la radice unitaria di immagine e *ratio*». Con Vico, in particolare, Grassi sostiene che vengono alla luce i difetti della filosofia critica e razionalistica che disconosce l'essenza e il ruolo dell'immagine, mentre sono valorizzate due delle più importanti attività umane, la politica e la retorica.

Scrive Grassi in proposito: «Vico ci tiene a evidenziare le conseguenze negative della filosofia critica, indicando quali discipline vengano di conseguenza escluse

dall'ambito della formazione filosofica. Le ricorda singolarmente (poesia, retorica, educazione politica, storia...) e definisce il *verisimile* per il quale non sono determinanti il vero e il sapere che ne deriva. La retorica rientra nella sfera del verosimile, dato che rivolge sempre lo sguardo al particolare e mutevole stato d'animo degli ascoltatori, alla situazione storica [...]» (ivi, pp. 232-3).

Non si tratta di una storia della retorica, bensì dell'analisi di momenti e luoghi della letteratura, esemplari per la prospettiva assunta dall'autore. Sono invece da menzionare due grandi storie della retorica che hanno avuto il merito non solo di ottenere la completezza e l'esaustività di una materia articolata e complessa, ma anche di analizzare e descrivere analiticamente, in pagine talora suggestive, lo sviluppo di una disciplina antica: Brian Vickers (1988), *Storia della retorica*; Marc Fumaroli (1999), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*.

5
I campi della retorica

Una considerazione a parte meritano i due grandi manuali di riferimento, gli *Elementi di retorica* di Heinrich Lausberg (1949) e il *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garavelli (1988). Imprescindibili per lo studio della retorica, se pur diversamente impostati, essi rendono ragione di una disciplina rigorosa e classificatoria, ma necessariamente dinamica e relazionale, in quanto fondamento primo dei processi di comunicazione, delle tecniche e delle strategie discorsive. La retorica è presentata da Lausberg come «un sistema più o meno elaborato di forme linguistiche e di concetti che possono servire allo scopo di ottenere l'effetto desiderato da colui che parla in una data situazione» (ivi, p. 9). Se la retorica è intesa «in senso più largo» essa è «l'arte del discorso in generale, esercitata da ogni persona che partecipi attivamente alla vita sociale»; se è intesa «in senso più stretto» è invece «il discorso di parte» (*ibid.*). Una condizione primaria sorregge l'argomentazione del manuale, cioè la natura funzionale degli strumenti e delle categorie che analiticamente l'autore prende in considerazione. Dunque, da un lato i termini della retorica, anche i più specialistici, non assumono mai un valore puramente ornamentale, dall'altro essi sono costantemente esemplificati, proprio perché il loro senso deriva dalle circostanze d'uso: «Una volta identificati nel testo questi elementi funzionali, si presenta il compito della loro interpretazione rispetto al testo e alla situazione: si tratta, cioè, di identificare la funzione di volta in volta attuale degli elementi funzionali. Il campo delle possibilità di funzione è lo spazio della libertà di chi parla, che non è mai arbitrio assoluto» (ivi, p. 4).

Il rigore classificatorio interagisce sia con la libertà del discorso, sia con le regole che le convenzioni del linguaggio hanno imposto ai soggetti che parlano o scrivono. L'impostazione stessa del libro riflette il significato di una scelta di metodo: la suddivisione in parti e in capitoli, infatti, è attraversata da paragrafi numerati progressivamente dalla prima all'ultima pagina, per favorire con immediatezza i rimandi. Una modalità descrittiva e non un principio regolante *a priori* sorregge la presentazione della materia; all'interno delle classificazioni e delle definizioni, una dinamica intricata di riferimenti testimonia la precisione e l'analiticità della retorica, ma al contempo anche l'impossibilità di imporre confini rigidi tra le parti a livello macrostrutturale (*inventio*, *dispositio*, *elocutio*), e vincoli univoci nell'uso di figure e strategie discorsive.

Una nozione retorica importante, fondata da Lausberg, separa il discorso di *consumo* dal discorso di *ri-uso*: mentre il primo viene tenuto una sola volta da chi parla ed esaurisce interamente la sua funzione, il discorso di ri-uso: «viene tenuto in tipiche situazioni (solenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente, dallo stesso oratore o da oratori che cambiano: esso mantiene la sua "usabilità" per dominare, una volta per tutte, queste situazioni tipiche (all'interno di un ordine che si presume costante)» (ivi, p. 16). Lausberg distingue tre tipi di discorso di ri-uso: le leggi, i testi sacri, i testi letterari. «I limiti tra discorso di consumo e discorso di ri-uso non sono rigidi e netti» (ivi, p. 17), ma questa nuova categoria ha una valenza particolarmente rilevante proprio sul piano della teoria letteraria. Tale nozione sarà infatti ripresa e rielaborata da Franco Brioschi (1983) il quale, specificandone aspetti e caratteri, la trasformerà in una condizione necessaria ma non sufficiente affinché un testo sia letto come testo letterario.

Il rapporto con la tradizione e con la storia della retorica, inoltre, rimane per Lausberg una questione ineludibile: anzi, l'attualizzazione delle modalità argomentative è funzione di tale rapporto, poiché il sistema retorico, a partire da una nozione pragmatica come quella di ri-uso, non può certo essere inteso in una dimensione astorica. In virtù di tale considerazione, il manuale attribuisce un rilievo particolare ai tre generi aristotelici del discorso di parte, il *giudiziale*, il *deliberativo* e l'*epidittico*, proiettando nella costanza di una situazione la possibilità del ri-uso e nella cerimonia del discorso epidittico l'ambito della letteratura.

L'edificio della retorica classica viene analizzato e ripresentato attraverso una trattazione che, passando per l'*inventio* e la classificazione dei *loci*, privilegia *dispositio* ed *elocutio*. La *dispositio*, in quan-

to principio d'ordine, organizza il discorso e, in questo senso, è essa stessa scelta e giudizio. Le fasi di elaborazione del discorso dal punto di vista dell'*elocutio* sono naturalmente molto complesse e articolate: le quattro virtù, *puritas*, *perspicuitas*, *ornatus* e *aptum*, costituiscono i principi di suddivisione, all'interno dei quali le categorie figurali sono dinamicamente connesse e puntualmente confrontate con le esigenze comunicative.

La trattazione dell'*elocutio* è particolarmente ampia e complessa all'interno degli *Elementi*. Il principio organizzatore del discorso è costituito appunto dalle virtù, all'interno delle quali le classificazioni sono sempre distinte nelle due sfere in cui si forma la lingua: le parole singole (*verba singula*) e la connessione delle parole (*verba coniuncta*). Per quanto riguarda l'*ornatus*, esso «corrisponde all'esigenza dell'uomo (sia che parli o che ascolti) di una bellezza delle espressioni umane della vita e della propria rappresentazione umana» (ivi, p. 95). Tale concezione non deve certo essere confusa con una considerazione dell'*ornatus* quale un'inutile suppellettile; esso interviene nella pratica dei discorsi, orienta le modalità comunicative, l'articolazione dei capitoli e dei paragrafi in cui è suddiviso il libro. La frequenza degli esempi ne è la testimonianza più evidente: ogni forma è discussa, motivata, e posta in relazione con altre dimensioni del testo. È importante ricordare anche che le quattro categorie di mutamento che ordinano e classificano le figure retoriche, l'*adiectio*, la *detractio*, la *trasmutatio* e l'*immutatio*, non sono esclusive dell'*elocutio*, e in particolare dell'*ornatus*, ma sono già presenti nelle pagine riguardanti la *dispositio*, a conferma del fatto che le parti della retorica sono dinamicamente connesse tra loro, e che i fenomeni figurali non sono solo e semplici artifici stilistici.

Un analogo equilibrio tra il rigore delle classificazioni e l'esigenza dialogica della comunicazione si trova anche nel *Manuale* di Bice Mortara Garavelli (1988); d'altra parte la definizione preliminare non lascia dubbi in proposito: «*Retorica*, dunque, vuol dire "pratica" e "teoria"; eloquenza e sistema di norme da seguire per essere "eloquente"» (ivi, p. 9). Per liberare il campo da equivoci e fraintendimenti, l'autrice dichiara subito l'estraneità assoluta dell'antica arte del discorso persuasivo alle degenerazioni con le quali, a un certo punto della storia, essa è stata identificata: «il cancro, il male per eccellenza di tutte le letterature, di tutti i modi di parlare, che si riducano a gusci vuoti e si votino all'insignificanza». Invece, «scoprire e spiegare le regole del gioco comunicativo: questa è la funzione conoscitiva e sociale della retorica» (ivi, p. 10). Dall'eredità della retorica classica deriva l'intero

discorso del libro che si dichiara «un manuale di consultazione» (ivi, p. 11), quasi un dizionario, in particolare quando affronta i lunghi elenchi di figure. Non è difficile, però, constatare come tale discorso non si richiuda mai su se stesso, la retorica non è affatto ridotta esclusivamente al livello formale; le "etichette" della terminologia retorica, spiega la Mortara Garavelli, applicate a procedure argomentative, all'organizzazione del discorso, alle diverse componenti del linguaggio, hanno resistito anche nell'epoca di maggior debolezza della retorica. Per questo devono essere ancora usate, se pure rivisitate e soprattutto rifunzionalizzate, per analizzare fatti che oggi sono oggetto di strumenti diversi. Ma un punto frequentemente ribadito è che «il bagaglio concettuale che le denominazioni portano con sé non può essere semplicemente rimosso»: è invece utile conoscerlo, e portare alla luce gli elementi e le zone di intersezione fra la retorica e le altre discipline, quali la semiotica, la linguistica, la stilistica, la pragmatica. Entro questo spazio, certo non facile da percorrere, tra la riproposizione di un sistema antico e le dinamiche ermeneutiche più attuali, l'*elocutio* occupa la parte più rilevante.

6
Retorica e interpretazione

Da una prospettiva storica prende le mosse l'*Introduzione alla retorica* di Olivier Reboul (1991), un libro che compie una scelta di impostazione a metà strada tra il manuale e il saggio. Con la sistemazione aristotelica, in particolare, egli confronta gli strumenti e gli elementi che oggi interessano "l'uomo del XX secolo": così percorre la retorica tradizionale, presenta una teoria e una classificazione delle figure, chiama in causa l'argomentazione con espliciti riferimenti al *Trattato* di Perelman e Olbrechts-Tyteca. Denunciando l'incomprensione che ha accolto l'uscita di tale opera e le false accuse di cui è stata oggetto, Reboul ne sostiene l'utilità proprio dal punto di vista dell'analisi testuale:

Il pensiero di Perelman non riuscì a imporsi effettivamente prima della fine degli anni Settanta. E anche allora i suoi schemi argomentativi furono utilizzati più per «demistificare» gli autori che per interpretarli. Poiché, a quell'epoca, l'aspetto retorico di un discorso era considerato indizio di una manipolazione ideologica: «La retorica appare così come il lato significante dell'ideologia» (Barthes, *Rhétorique de l'image*, in "Communications", 4, p. 49). Questa retorica del sospetto, preconizzata da Barthes e da parecchi altri, ci pare partico-

larmente riduttiva, tanto per i testi che essa interpreta quanto per l'idea stessa della retorica (ivi, p. 108).

Contro una possibile strumentalizzazione, l'autore propone invece una lettura retorica dei testi, «fondata non sul sospetto ma sul dialogo» (ivi, p. 179). E dunque, proprio come insegna la tradizione retorica, il metodo parte dall'azione incalzante di domande che corrispondono ai luoghi *tecnici* della disciplina: l'oratore, l'uditorio, il discorso, ognuno indagato nelle molteplici modalità rappresentative che i testi empiricamente mostrano. Ma le tesi di Reboul e l'indagine argomentativa con cui dichiara di voler affrontare le analisi testuali non sono sempre sostenute da coerenza interna. Talvolta il discorso ricade nei clamorosi equivoci che proprio un simile incontro dialogico con l'opera letteraria avrebbe dovuto annullare; rispondendo alla domanda *chi parla*, l'autore commenta: «Simili informazioni però sono raramente indispensabili. Infatti, la lettura retorica presuppone che il testo si "tenga" da sé, e si interpreti da sé» (ivi, p. 180). Sembra trattarsi di una sorta di autosufficienza che escluderebbe, innanzitutto, i soggetti stessi della comunicazione dall'atto interpretativo. Inoltre, di fronte a una procedura così esclusiva, ci si chiede se una "lettura retorica" debba essere *a priori* diversa, debba distinguersi davvero da una lettura interpretativa, che faccia appello *anche* agli strumenti che il vasto campo della retorica oggi è in grado di offrirci. Poi, in realtà, il discorso di Reboul prosegue, imboccando direzioni diverse e interessanti. Sul piano dell'analisi, emerge infatti il problema dell'enunciazione, ma anche il rapporto tra destinatario virtuale e pubblico reale, la questione fondamentale della determinazione del genere, l'incursione nelle categorie dell'*elocutio*, in funzione dei suddetti nuclei tematici. Forse uno dei meriti più rilevanti del libro sta in un principio non esplicito, ma costantemente sotteso al discorso: cioè che l'atto stesso di spiegare implica necessariamente quello di interpretare, perché innanzitutto si compiono scelte che sono già di per se stesse orientate. Esporsi al rischio di una controargomentazione, d'altra parte, è l'impegno della retorica.

L'esigenza di riavvicinare la retorica agli studi critico-letterari torna a costituire una motivazione profonda, sempre agli inizi degli anni Novanta, con un complesso e articolato libro di Giovanni Bottiroli (1993); l'autore ne focalizza i presupposti di partenza:

Impercettibilmente ha preso forma la necessità di un nuovo modello – o paradigma, nel senso di Kuhn – per indagare il linguaggio. Tale modello nasce

anch'esso da un'intersezione, che coinvolge stavolta la razionalità strategica (la *metis*) e l'intelligenza figurale. *Esplorare questa intersezione, definire un'intelligenza figurale di tipo strategico, è il nostro principale obiettivo* (ivi, p. 17).

Il modello proposto da Bottiroli ha un carattere metafigurale, articolandosi in quattro macrostrutture: sineddoche, metafora, metonimia, negazione, ognuna delle quali implica, a sua volta, diversi sottotipi. Respingendo il primato della metafora o della metonimia, egli sostiene che ogni figura può essere compresa solo se in relazione al regime di senso nel quale opera; indaga ognuna delle province figurali come un'area *interpretabile*, e a ciascuna di esse associa un'operazione logica. Proprio in virtù dell'impossibilità di stabilire *a priori* un ruolo univoco per ogni figura, il funzionamento figurale dei testi risulta dalla dinamica che, all'interno di ogni regime di senso, i processi simbolici attivano. Per questo i tropi sono sede di operazioni cognitive; l'autore li definisce innanzitutto procedure stilistiche, ma attribuisce loro valore strutturale e non ornamentale: essi sono luoghi di produzione e di interpretazione.

Così l'operazione relativa alla sineddoche è l'inclusione; quella che presiede alla metafora è l'intersezione (termine che Bottiroli preferisce al più "vago e intuitivo" concetto di interazione, stabilito da Black); la metonimia si fonda su una relazione di contiguità, mentre la negazione opera il rovesciamento. I rapporti che derivano dalle strategie discorsive, intese e interpretate all'interno delle province figurali, sono essi stessi produttori di significato; se, ad esempio, il modello proposto per la metafora ha «delle buone valenze euristiche», il testo restituisce «una somiglianza *costruita* e non *data*. Si ricordi però che *costruita* non significa necessariamente convenzionale e arbitraria» (ivi, pp. 50 e 76): non si tratta di proprietà metaforiche oggettive, dunque, ma di operazioni che sviluppano un'ipotesi interpretativa metaforica. All'interno dei quattro dominii, non possono che avvenire movimenti fluidi, poiché i confini non sono rigidamente delimitati, e il principio stesso di identificazione della figura pone talora problemi teorici: «Ecco il dilemma: una figura va identificata in base al meccanismo strutturale o in base all'effetto?» (ivi, p. 52). Nell'impossibilità di operare una scelta radicale, l'autore preferisce piuttosto far interagire i suoi modelli con i testi letterari.

L'*intelligenza figurale* non annulla la possibilità di usare utilmente anche altre metodologie critiche: a proposito delle «figure di racconto» (ivi, p. 106), e in particolare dello studio del personaggio di finzione, l'autore fa riferimento alla tradizionale analisi narratologica: «L'interpretazione figurale non sopprime tali strumenti; però mette a nudo la

povertà semantica che deriva da un'illusoria autonomia della sintassi; mostra come il destino della sintassi venga sempre deciso da scelte di significato e non viceversa. Questo risultato ci sembra difficilmente contestabile» (*ibid.*).

Poste tali premesse, nella prospettiva di un'ermeneutica dei testi, Bottiroli valorizza sempre più le operazioni figurali, mostrando le potenzialità di un sistema rivisitato. Egli, infatti, a un certo punto della sua trattazione e in funzione dell'analisi letteraria, introduce il concetto inedito di *regimi figurali*. Il funzionamento di alcuni testi, secondo l'autore, può essere indagato solo attraverso la pluralità di diversi regimi, distinti tra di loro, variamente coesistenti: ognuno di essi, il *separativo*, il *confusivo*, il *distintivo*, è caratterizzato da meccanismi strategici che fanno interagire le figure del linguaggio. La tipologia dei regimi di senso, lungi dal rappresentare la sovrapposizione di una serie di schemi vuoti ai testi, dà forma di volta in volta alla scelta interpretativa, e, in questo senso, sembra poter oltrepassare un ostacolo imposto dalle teorie formaliste e strutturaliste: in nome del valore conoscitivo dell'arte, l'autore rifiuta decisamente il concetto di autonomia del testo. Ponendosi interrogativi cruciali relativi alle figure («Le figure retoriche sono dentro i testi? Appartengono al livello dell'enunciato o dell'enunciazione?»), dichiara che l'errore della linguistica moderna è stato quello di fondare il concetto di scientificità sulla presunta «indipendenza nei riguardi del contesto di enunciazione, del referente, dell'autore e dell'interprete» (ivi, pp. 148-9).

La dimensione pragmatica, a cui Bottiroli fa riferimento, è una componente essenziale della teoria della letteratura, secondo Franco Brioschi. Già in un saggio del 1978, *Teoria e insegnamento della letteratura* (ora in Brioschi, 1983), egli riprendeva la nozione di ri-uso elaborata da Lausberg, sottolineando l'importanza dell'aspetto sociale e istituzionale del fatto letterario. In seguito, negli *Elementi di teoria letteraria*, Brioschi (cfr. Brioschi, Di Girolamo, 1984, pp. 10-6) elabora analiticamente tale nozione, definendone criteri e aspetti salienti: il ri-uso implica, in primo luogo un *dominio*, che corrisponde alla situazione o all'esperienza cui il testo fa riferimento; il criterio che lo guida è di tipo semantico. Il secondo è l'*identità*, che assicura la conservazione del testo stesso attraverso la memoria o, più direttamente, la scrittura; il criterio, in questo caso, riguarda il livello espressivo. Infine il ri-uso comporta un rapporto di *asimmetria tra gli interlocutori,* poiché assegna una posizione superiore a colui che produce il discorso, rispetto al destinatario; il criterio che lo sottende è di tipo eziologico, dunque investe la relazione tra oratore/

autore e uditorio. Certo, «l'invito a ri-usare il testo deve essere sostenuto da validi motivi perché una comunità decida di accoglierlo, e di volta in volta rinnovi tale accettazione» (ivi, p. 11). In particolare l'autore ne individua tre, non ugualmente pertinenti per i diversi generi di discorso: la verità, che per la letteratura assume un significato differente e limitato rispetto a quello che è per un testo scientifico o per un testo sacro; lo stile, che deve essere adatto alle circostanze; l'autorità, che comporta l'assunzione di responsabilità dell'atto enunciativo. Il concetto di "opera" è individuabile proprio nello spazio articolato di queste determinazioni: la definizione della letteratura, o meglio di ciò che fa di un testo un testo letterario, trova nella nozione di ri-uso una condizione necessaria, anche se non sufficiente.

Dopo aver ampiamente e polemicamente discusso per anni, nei suoi lavori, contro il mito della *differenza specifica*, contro l'esistenza e la possibilità di rintracciare una presunta letterarietà che accomunerebbe i testi letterari tra loro e contemporaneamente li distinguerebbe da tutti gli altri, nel 2002 Brioschi raccoglie in un volume, *Critica della ragion poetica*, una serie di saggi, diversi se considerati singolarmente, ma che testimoniano un medesimo atteggiamento militante di fronte a questioni cruciali di filosofia, di estetica, di letteratura. Lungo una linea che va dall'empirismo scettico di Hume alla filosofia analitica di Goodman, l'autore rinviene i presupposti e le tesi fondamentali che sostengono le sue posizioni teoriche; l'opera del prediletto Leopardi è il luogo prescelto per un lavoro critico e interpretativo che rifiuta ogni ontologia platonica e ogni forma di neoheideggeriano "pensiero debole": al contrario la scrittura dell'autore di Recanati è letta alla luce di quella stessa tradizione settecentesca che muove da una «concezione per così dire giuridica, e non più ontologica, di razionalità» (ivi, p. 132). I saggi dedicati alla critica e alla teoria letteraria partono da premesse analoghe e sviluppano linee di pensiero già percorse precedentemente. Egli accusa le rigidità dello strutturalismo linguistico e semiotico, le deviazioni della semantica intensionale e il principio dell'analisi immanente. La natura eterogenea, spuria e polimorfa del *corpus* letterario non può certo essere ridotta agli stereotipi di una presunta scientificità.

Accanto alla nozione eminentemente pragmatica di ri-uso, Brioschi introduce quella di esemplificazione: «un oggetto possiede tutte le proprietà che possiede, ma esemplifica solo quelle a cui noi facciamo riferimento» (ivi, p. 171). La letteratura, tipicamente, è contraddistinta dai cosiddetti *contesti opachi*, all'interno dei quali è necessario un atto di riferimento preciso, affinché avvenga la comunicazione:

Quando parliamo o ascoltiamo parole noi non facciamo solo riferimento a ciò che denotano, ma anche e talora soprattutto alle proprietà che possiedono, quali manifestazioni di attitudini, intenzioni, sentimenti, emozioni.

Il punto è che l'uso del linguaggio ordinario risulta governato, oltre che da una grammatica, da una retorica. [...] Qui non solo certi comportamenti, come gli indicatori personali, spaziali e temporali («io», «questo», «ora»), ricevono il loro valore dalle circostanze di enunciazione. Ciò che più rileva, i nostri atti linguistici sono di rado puramente descrittivi (ivi, pp. 154-5).

Su queste basi, l'autore nega che esista una differenza determinabile *a priori* tra il linguaggio ordinario e il linguaggio letterario. D'altra parte, «il linguaggio letterario esibisce quasi sempre differenze salienti rispetto al linguaggio ordinario» (ivi, p. 159): ebbene, è da respingere, secondo Brioschi, la possibilità di trovare un criterio necessario e sufficiente che soddisfi la domanda intorno alla definizione della letteratura, perché non esistono proprietà costanti e intrinsecamente caratterizzanti, perché la letteratura non può essere definita esclusivamente dal linguaggio di cui fa uso, perché il testo letterario dà luogo a un'esperienza che, per essere descritta, deve chiamare in causa fattori extratestuali ed elementi trascendentali, pragmaticamente identificabili. Il rapporto dialogico che il ri-uso dell'opera stabilisce tra i soggetti della comunicazione si affida al ruolo radicalmente attivo dell'atto interpretativo, che legge il testo *come* un testo letterario e fa riferimento alla qualità letteraria che il testo stesso esibisce. L'istituzione, la comunità interpretativa nella quale siamo coinvolti, le convenzioni di riferimento che determinano regole di comportamento e perfino giudizi di valore, la competenza attiva di soggetti empirici che ne assicurano il riconoscimento sono i fondamenti che permettono di stabilire una «validità dell'interpretazione»: Brioschi li contrappone all'oggettività ostentata dai sostenitori dell'immanenza e dell'autoreferenzialità del testo. La concezione «giuridica» del codice, opposta a quella ontologica, di cui si è detto sopra, esclude «l'impersonalità disincarnata del calcolo», cioè l'oggettività che rende autonoma e autosufficiente la lingua letteraria; il gioco comunicativo si fonda invece, retoricamente, su un mondo di azioni che attiva regole e norme, «sull'indeclinabile responsabilità di un uso razionale della ragione»:

Se voglio che i miei discorsi sulle cose siano compresi nonché, per quel che è possibile, controllati, condivisi o confutati dai miei interlocutori sarà opportuno che continui a seguire determinate regole di argomentazione, non meno che di grammatica (ivi, p. 132).

Per questo gli strumenti e le categorie della logica formale, e l'applicazione di tali metodologie alla teoria e alla pratica della letteratura sono stati privilegiati, da Franco Brioschi, come una possibile soluzione all'esigenza sempre sentita di porre dei vincoli di trasparenza e di precisione sulle nostre argomentazioni. Perché razionalità, coerenza, chiarezza «sono proprietà (quando lo sono) dei discorsi che teniamo sulle cose, ma non necessariamente delle cose medesime».

Da una prospettiva filosofica, Elio Franzini (2004) individua una linea metodologica che assume un'analoga valenza democratica e razionale:

> Retorica è un discorso (organizzato, si suppone, le cui regole sono ostensibili, ma che si esprime in modo "naturale", comprensibile, attraverso "giochi" riconoscibili e descrivibili) che porta a determinati "atteggiamenti", induce cioè una "pratica" (non ha quindi altra finalità teorica se non quella di tradursi in una "etica" del comportamento), in cui non ci si interroga sulla verità dell'oggetto, né si intende farne conoscere le qualità specifiche, bensì se ne mostrano i "meccanismi" utili (ivi, p. 12).

Il libro di Franzini compie una scelta nel momento stesso in cui dichiara di perseguire un obiettivo preciso: discutere e sostenere «il senso sia retorico sia fondativo della rappresentazione», e dunque delle immagini che danno forma e consistenza alla nostra esperienza mondana. L'ipotesi che sia un principio di *verità* a fondare l'articolazione dei giudizi e dei significati che deriva da tale esperienza implica innanzitutto la necessità di chiamare in causa il rapporto tra linguaggio e mondo, quindi di considerare e giudicare le condizioni gnoseologiche di tale rapporto.

Le rappresentazioni delle forme della realtà, non diversamente dai processi dell'immaginazione, aprono uno spazio che non è certo esclusivo dei meccanismi linguistici fine a se stessi, ma coinvolgono i processi comunicativi tra i soggetti e gli oggetti o enti rappresentati: da tale punto di vista, la retorica è, secondo l'autore, una scelta metodologica primaria. La «funzione veritativa», in questo senso, «non esclude affatto, al contrario, il verosimile» (ivi, p. 16): esso diventa luogo privilegiato di indagine, e non può che aprire il campo dell'argomentazione. Se la retorica è dunque intesa come un discorso «che induce una pratica», è proprio la modalità argomentativa che investe in primo luogo gli atteggiamenti, le disposizioni, la forma discorsiva dei soggetti implicati nella circostanza conoscitiva. Il verosimile, d'altra parte, interessa un campo molto ampio della nostra esperienza, e il suo statuto è tanto più forte, quanto più valido è il carattere dell'argomentazione. All'interno

di una situazione istituzionale, esso può assumere un ruolo "fondativo", affinché il giudizio, la razionalità, le tecniche siano indagate entro la dinamica dell'argomentazione, oltre la certezza dell'evidenza. Non l'autoreferenzialità dei nessi intrinseci, dunque, deve emergere da un simile terreno di indagine, ma la condizione empirica degli atti soggettivi e intersoggettivi che si realizzano proprio dove il verosimile diventa discorso: citando Perelman e Reboul, l'autore ricorda infatti che «in un mondo in cui tutto fosse stabile e certo sarebbe impossibile argomentare» (*ibid.*). Anche la funzione didascalica della retorica occupa qui un ruolo particolarmente rilevante, per più motivi: non solo perché tale arte o disciplina stimola «componenti pratiche e affettive», perché costituisce un «punto di avvio per piani educativi e conoscitivi» (ivi, p. 17), ma anche perché, proprio sul versante filosofico, essa è costitutivamente democratica e rende possibile percorrere una via sempre più inconsueta e raramente accettata: la critica e la possibilità della confutazione.

Franzini distingue una buona da una cattiva retorica: «Una buona retorica segna infatti la possibilità, per il filosofo, di chiarificare e comunicare le "immagini del mondo", e i loro apparati categoriali e descrittivi». L'obiettivo polemico sono invece «i filosofi che non solo non ritengono possibili problemi che sfuggono agli schemi del pensiero puro (Dio, Anima, Mondo, Linguaggio, Essere, ecc.), ma anche suppongono che il conoscere è una funzione del pensare, e non il suo scopo primario» (ivi, pp. 25-6). La tesi fondamentale, che sostiene genialmente il discorso, sta proprio nell'incontro tra la fenomenologia estetica e la scelta di campo: l'argomentazione è una tecnica e contemporaneamente una pratica conoscitiva. Il valore fondativo del discorso filosofico non può prescindere da tale attitudine discorsiva; l'assenza di orizzonte referenziale appartiene invece ai sostenitori del pensiero puro, di «un pensiero privo di rappresentazione, anche astratta, [...] che neppure Dio può concepire» (ivi, p. 26). Per converso, le immagini devono avere dei nomi, il pensiero deve avere luogo all'interno di un'esperienza fenomenica; tale vincolo indissolubile e reciprocamente dipendente certo esibisce allo stesso tempo una forma di mediazione tra la modalità enunciativa e l'immagine stessa. E proprio sostenendo il carattere referenziale dell'argomentazione, è possibile rivalutare la *mimesis* aristotelica nel suo primario e fondamentale significato di imitazione intesa come rappresentazione, non certo come mera copia o riflesso autotelico.

Il frequente riferimento a Wittgenstein conferma che il discorso non deve essere autoreferenziale, e la prima direzione della fenomenologia è "metodo", inteso quale modalità di *dire* e descrivere il mondo. Come già

per Brioschi, se pure entro universi di discorso differenti, non solo ciò che è immanente nel linguaggio è pertinente: a fondamento del sistema, e dunque di una retorica che conduca verso l'indagine della rappresentazione e delle immagini del mondo, stanno gli «atteggiamenti dei soggetti parlanti» (*dispositio*), «il modo con cui ci si esprime» (*elocutio*), e «il comportamento di coloro che si esprimono» (*actio*) (ivi, p. 65). Nell'ultimo capitolo, Franzini celebra un elogio della retorica ma, coerente al senso più profondo dell'argomentazione, il titolo assume una forma interrogativa. Il pensiero filosofico da Platone a Cartesio ne ha sempre disprezzato le finalità; l'opposizione tra retorica e logica ha frequentemente proiettato, come sua immagine riflessa, la dissociazione tra la vacuità dei linguaggi emotivi, l'inafferrabilità della sfera sentimentale da un lato, e le certezze della dimostrazione dall'altro. A infrangere i confini rigidi di questa antitesi, è proprio la zona del verosimile, quella che pertiene ai discorsi sulle cose e sulle immagini, che instaura rapporti con la realtà e con i mondi possibili. Lo statuto del discorso retorico e «la persuasività dell'entimema» (ivi, p. 165) non sono affatto più deboli rispetto alla rigidità del sillogismo scientifico: il riconoscimento, la ricerca del consenso, il rischio del disaccordo rendono anzi ancor più necessarie e insostituibili le regole di condivisione e l'impegno ermeneutico dei soggetti implicati:

La retorica, l'esplicazione del mondo attraverso un linguaggio argomentato secondo regole, ha indubbiamente, comunque si voglia intenderla sul piano dottrinale, una funzione ermeneutica, ma tale funzione non è, in ogni caso, soltanto linguistica: le espressioni del linguaggio dipendono dalla natura del materiale interpretato, dal legame che esse instaurano con la varietà percettiva dei nostri sensi (ivi, p. 185).

1
Il valore della retorica

1.1
L'oggetto del discorso

Il dominio della retorica appare oggi incerto e contrastato, tanto più sfuggente, quanto più vago e approssimativo è il valore che si attribuisce a questa disciplina. Ne consegue che la possibilità di una definizione sembra sottrarsi a ogni restrittiva messa a fuoco: «Questo metalinguaggio», scrive Roland Barthes (1970, p. 7), «ha comportato parecchie pratiche, presenti simultaneamente o successivamente, secondo le epoche, nella Retorica». Certo, la necessità di storicizzare appare evidente, se si considera in particolare il processo di riduzione, i fraintendimenti, le devianti sovrapposizioni a cui essa è stata sottoposta nel corso dei secoli. Ma la ricerca di una definizione della retorica trova la risposta più esauriente all'origine del suo sviluppo, perché è proprio nell'antica retorica che si rinviene la classificazione più rigorosa e al tempo stesso il campo di indagine più vasto.

La retorica è infatti un'antica disciplina che nasce nel mondo greco come teoria generale del discorso, inestricabilmente legata al linguaggio, perché il linguaggio è elemento fondamentale di socialità. In questo senso lo scopo della retorica è il conseguimento della persuasione, e lo studio delle tecniche che l'oratore può mettere in atto per provocare l'effetto desiderato sull'ascoltatore e sul pubblico. La situazione contingente entro la quale avviene la comunicazione è la causa prima del discorso retorico: il soggetto, colui che pronuncia la parola, deve essere eloquente e persuasivo affinché possa raggiungere l'obiettivo che lo ha mosso all'azione. Non è un caso che l'ambito privilegiato del discorso retorico sia in origine quello giudiziario, ed in particolare il luogo del processo; le giurie, però, erano frequentemente a carattere popolare, e proprio la costituzione delle *poleis* greche, con la loro prevalente forma democratica, assicurava lo sviluppo della retorica. Ne

derivava una conseguenza fondamentale sul piano dell'organizzazione sociale e politica: il ricorso alla modalità comunicativa per la risoluzione di molti problemi, e l'eventualità della contesa.

Il punto di partenza è dunque questo: l'arte della persuasione implica un evidente fondamento democratico. Dove i presupposti politici e sociali annullano la possibilità e l'opportunità di convincere, di persuadere, di discutere, la retorica non ha ragione di esistere; essa si sviluppa nello spazio della democrazia e, lungi dal favorire un'arbitrarietà illimitata, affida ai soggetti la responsabilità dello scambio comunicativo: in tal senso, legittima il ricorso sia a tecniche consolidate dalla tradizione, sia ad argomentazioni che le circostanze particolari entro le quali si svolge il discorso reputano pertinenti. La dimensione pratica, infatti, costituisce una componente essenziale del discorso stesso; l'obiettivo e le motivazioni per cui un soggetto prende la parola, la situazione ipotetica o determinata in cui si trova, il contesto e la disposizione dell'uditorio all'ascolto concorrono a costruire l'argomentazione in tutte le sue componenti.

Per ora, indipendentemente dalla natura della comunicazione, ci appropriamo delle parole della Mortara Garavelli (1988, p. 10), per focalizzare il ruolo principale di tale disciplina: «scoprire e spiegare le regole del gioco comunicativo: questa è la funzione conoscitiva e sociale della retorica». Certo, noi siamo inclusi nel gioco, vi partecipiamo con diversi gradi di consapevolezza, ma i fondamenti e le modalità dinamiche più significative dell'arte retorica sono sicuramente da rintracciare nella sua storia antica.

«La retorica esiste da due millenni e mezzo», scrive Brian Vickers (1988, p. 31), «ma le sue sorti sono sempre dipese da fattori esterni»: sono infatti motivi politici, educativi, estetici che ne determinano l'alterna fortuna. L'origine della retorica viene comunemente fatta risalire al V secolo a.C., cioè all'epoca in cui i due tiranni, Gelone e Gerone, sono espulsi dalla Sicilia e, in seguito a tale sollevazione, hanno luogo processi e contese giudiziarie. Una necessità pratica, innanzitutto, muove lo studio e l'esercizio dell'*arte oratoria*, poiché i cittadini devono difendere diritti e proprietà; i primi a sistematizzare questi disordinati atti di difesa e di accusa sono Corace e il suo discepolo Tisia, che a Siracusa elaborano un metodo e una tecnica, raccogliendo una serie di precetti corredati da esempi. Il discorso viene così ordinato, regolato da una consapevole e disciplinata modalità enunciativa: già in questa prima fase è introdotto il concetto di "verosimile", utilmente sfruttato per sostenere e dimostrare non la verità, bensì la verosimiglianza di una tesi.

Con i sofisti, la retorica si trasforma in oggetto di insegnamento: nella seconda metà del V secolo, ad Atene, essi insegnavano l'arte della parola e dei discorsi, insegnavano a convincere le grandi assemblee popolari e a persuadere l'uditorio. La retorica diventa disciplina e oratoria politica, e la necessità di difendere la propria opinione, di seguire un ragionamento sviluppa l'abilità di usare artifici, di riflettere sul linguaggio e dominare l'espressione. Protagora, in particolare, diffonde la tecnica *antilogica*, basata sul procedimento dell'antitesi e della contraddizione; il vero, o meglio il criterio di verità, diventa oggetto di discussione, poiché una visione relativista esclude che tale verità possa essere unica o assoluta, bensì muta col variare delle condizioni e dei soggetti implicati. L'efficacia del discorso deve dunque essere funzionale all'obiettivo da raggiungere, nella misura in cui non esistono concetti assoluti e veri per tutti; l'estrema variabilità delle situazioni finisce per attribuire alla retorica un grande potere, poiché essa offre all'uomo la capacità di gestire la discussione.

Quando nel 427 a.C. giunge ad Atene un altro famoso sofista, Gorgia, la necessità di saper parlare bene e di convincere è particolarmente sentita perché in quest'epoca il sistema di governo democratico allarga la base di partecipazione alla vita pubblica. Motivazioni politiche e civili inducono i cittadini a prendere lezioni dai sofisti per imparare a difendere o a far valere i propri diritti. Gorgia passa la retorica attraverso il filtro di un'elaborazione che trasforma la prosa in una forma d'arte: egli, forse per primo, distingue diversi tipi di discorso, individua figure e artifici linguistici, attribuendo loro un nome e dunque una riconoscibilità. La retorica assume sia una dimensione pratica che un aspetto formalmente rilevante: il potere della parola è funzione dell'uso che di essa si fa, e da questo uso deriva l'efficacia o la debolezza del discorso.

Le tecniche e in generale l'arte della persuasione affondano le radici nel concetto di necessità. La retorica, dunque, nasce e si sviluppa a partire da un preciso presupposto: una comunicazione efficace ed efficiente implica sempre l'atto non scontato di trovare e organizzare gli argomenti. La riflessione sulla lingua e il dominio razionale di ogni forma di enunciazione sono strettamente collegate alla volontà di raggiungere l'obiettivo della persuasione; in questo senso la retorica è costitutivamente bipolare, poiché due sono sempre i protagonisti del discorso, oratore e uditorio, mittente e destinatario. Il valore conoscitivo ed educativo di cui parla la Mortara Garavelli, allora, è funzione della natura relazionale di questo scambio comunicativo e della reciproca disposizione, da parte dei soggetti, a mettersi in gioco.

Ma il potere della parola, la sua capacità di modificare situazioni, idee o concetti non sempre assume una valenza positiva. Si è diffusa, parallelamente allo studio delle tecniche retoriche, del rigore metodologico che ha trasformato tale disciplina in una scienza, anche la con-

vinzione che l'arte dell'eloquenza sia di per sé e indipendentemente dal contesto un'abilità malsana, un vuoto e sterile esercizio formale che persegue il proprio scopo, a dispetto di ogni verità e di ogni moralità. Si è così finiti con il diffidare sempre più frequentemente, nel passato come nell'epoca più recente, di un'arte della persuasione che è venuta a identificarsi con l'inganno.

Una netta condanna della retorica, in epoca classica, viene da Platone, il quale la giudica una forma vuota e inutile, priva di fondamento. Il *Gorgia* è un dialogo lungo e complesso, nel quale la retorica è esplicitamente tematizzata, e posta in relazione con l'etica e la politica; i detentori della parola sono Socrate, maestro di Platone, e Gorgia, ma anche Polo, Callicle e Cherefonte. L'interrogazione di Socrate investe subito l'argomento centrale, poiché egli chiede al suo interlocutore quale sia l'oggetto della retorica; la risposta di Gorgia è sicura e sintetica: la retorica è la capacità di persuadere gli altri, l'arte della parola che ha luogo nei tribunali e nelle adunanze, intorno a ciò che è giusto ed ingiusto. Ma da qui, da questa definizione che giunge perfino ad affermare la supremazia di tale disciplina sulle altre («la retorica abbraccia, sto per dire, e domina tutte le arti»), il dialogo prosegue rendendo sempre più instabile lo statuto della retorica, e incerta la sua utilità. La critica di Platone nasce proprio dall'enfasi del potere che Gorgia attribuisce alla parola, quasi un potere orfico che possiede chi la esercita. In conseguenza a ciò, Platone giunge a far ammettere al suo maggiore sostenitore che la retorica può effettivamente essere portatrice di una malvagia e dannosa azione su coloro che ascoltano e si fanno persuadere: il bene sembra essere dunque completamente assoggettato alla discrezione della persona, ciò che proietta la retorica in una luce assolutamente relativista. Se pure all'interno di una dibattuta contesa, il dialogo finisce per sostenere la paradossale possibilità dell'incompetenza del retore, poiché la conoscenza della retorica colmerebbe l'ignoranza negli altri campi del sapere: l'obiettivo del discorso è *comunque* convincere con qualche artificio. E qui si delinea con chiarezza l'origine dell'equivalenza tra retorica e inganno.

Molte sono le argomentazioni che vengono poste in causa: l'intervento del discepolo di Socrate, Polo, sposta l'attenzione sulla politica, e la presunta onnipotenza della retorica trova nelle parole di Socrate una triste similitudine con il tiranno. La motivazione morale viene evocata, per stabilire naturalmente che il piacere e il bene non sempre coincidono, e dunque, se si è concordi nel definire il concetto di giustizia, la retorica non può che esserne una contraffazione. In fondo, come la politica, anche la retorica è pura adulazione: per questo deve essere abbandonata, perché le è negato l'accesso alla conoscenza. Alla fine Platone non solo condanna l'uso della retorica in modo assoluto e irrevocabile, ma ne dichiara e ne prova l'impotenza.

Nel *Fedro* Platone sembra in realtà riabilitare la retorica, restituendole una dignità e una funzione, ma esclusivamente in nome di una distinzione: è la dialettica la scienza utile e necessaria a dimostrare, non certo la retorica.

Seguendo Vickers (1988, p. 143) («come non dolersi del fatto che il desiderio di Platone di screditare la retorica l'abbia indotto ad assegnarle difensori così incapaci?»), osserviamo che «la retorica *si occupa* della persuasione che produce conoscenza, dipendendo dalle nozioni che il pubblico possiede delle questioni in gioco» (*ibid.*), cioè essa non ha il compito di istruire a partire da una situazione di *tabula rasa*, bensì di persuadere a partire da presupposti condivisi. È la situazione determinata, la circostanza specifica che pone limiti al potere della retorica, ne definisce il dominio e le zone di pertinenza. In ogni caso, l'opposizione tra buona e cattiva retorica, tra abilità suasoria e arte estrema dell'imbroglio o della manipolazione si è trascinata a lungo nei secoli, assumendo diverse forme e aspetti. «La mistificazione platonica della retorica influenzò Kant e Croce, e continua ancora adesso a influenzare la maggior parte dei cultori di studi classici e filosofici» (ivi, p. 30); la sua riabilitazione deve invece partire dall'idea che essa è innanzitutto un percorso conoscitivo e il suo ruolo è funzionale, non meramente ornamentale. In primo luogo, occorre tenere sempre presente la distinzione tra un uso scorretto che si può fare della retorica, come, d'altra parte, di ogni altra forma di conoscenza, e lo studio delle tecniche del discorso: l'organizzazione retorica, infatti, non è di per sé dannosa, né gli artifici linguistici sono portatori di inganni mal celati. In secondo luogo, essa viene esercitata non solo in un comizio politico, in una lezione universitaria o in un testo letterario e filosofico, ma anche, più o meno consapevolmente, nella quotidianità dei nostri scambi comunicativi, nel momento stesso in cui la pratica della parola comporta un atto di persuasione, un dialogo o un diverbio di opinioni. D'altra parte gli stessi dialoghi platonici, anche là dove si rivelano più assolutamente antiretorici, sono mirabili esempi di pratica retorica, trattazioni sapientemente organizzate, al fine di convincere o di persuadere l'interlocutore dell'inutilità, oltre che della pericolosità, di tale disciplina.

È dunque possibile pensare e affrontare ancora la retorica non come l'esito di una disputa tra la ragione e il torto, bensì come «un sistema più o meno elaborato di forme linguistiche e di concetti che possono servire allo scopo di ottenere l'effetto desiderato da colui che parla in una data situazione» (Lausberg, 1949, p. 9). Tale è l'oggetto della retorica, anche se, naturalmente, una simile definizione non ren-

de le cose semplici. Molte componenti entrano infatti in gioco, ed è proprio la struttura del sistema retorico, estremamente articolata ma al tempo stesso dinamica, che può rendere ragione delle regole, dei meccanismi e delle attività implicate. In questo senso, da una parte mantiene il rigore della disciplina antica, nella classificazione dettagliata e capillare dei fenomeni linguistici e delle forme comunicative; dall'altra è arbitro della libertà di parola e, nello spazio della democrazia, consente la replica. L'ambito della retorica, quindi, non è specifico di una particolare disciplina o di una determinata attività; essa non può essere intesa come una dogmatica e normativa applicazione di specifiche regole. Piuttosto il suo dominio investe la comunicazione in generale, e riguarda le modalità dei nostri ragionamenti. Il rischio, a questo punto, è quello di estendere il campo della retorica fino a perderne la specificità: i capitoli seguenti cercheranno di mettere a fuoco quale sia il senso e l'utilità di tale disciplina, e di identificarne i confini, nonostante siano non sempre stabili né definibili *a priori*. Lontano dai pregiudizi che ne hanno vincolato per secoli il significato, riducendola talora a un inutile accessorio o, in altri casi, a un artificioso e subdolo condizionamento, la retorica apre possibilità di indagini che dal quotidiano giungono fino a dare forma all'esperienza artistica.

1.2
I generi della tradizione

La *Retorica* di Aristotele è il principale trattato dell'epoca classica, imprescindibile per chi studi l'arte dell'eloquenza. Si tratta infatti di una teoria dell'argomentazione, analiticamente affrontata nella sua articolazione, e posta sempre in rapporto con le discipline più vicine. È divisa in tre libri, che affrontano, ognuno, una materia specifica. Per ora ci soffermeremo sul primo, che costituisce l'introduzione e la spiegazione dei fondamenti e delle tecniche del discorso, a partire da un'importante descrizione storica: i generi della retorica, distinti in funzione dell'uditorio e del tempo verbale a cui si riferiscono. Una preliminare osservazione di metodo apre la trattazione: il discorso è composto fondamentalmente da tre elementi, colui che parla, ciò di cui si parla, colui al quale si parla. In virtù di una simile consapevolezza, la classificazione dei generi deriva proprio dall'importanza che Aristotele riconosce e attribuisce all'ascoltatore: tre sono i generi, perché tre sono i tipi di ascoltatori. Tale considerazione del versante ricettivo della comunicazione merita un particolare risalto, e rivela una posi-

zione incredibilmente moderna dal punto di vista teorico; non solo l'argomento da trattare, infatti, è un elemento discriminante, ma il tipo di destinatario determina la modalità del discorso, lo stile dell'enunciazione, e orienta anticipatamente l'oratore:

I generi della retorica sono tre di numero: altrettante sono infatti le specie di coloro che ascoltano i discorsi. Il discorso consta di tre elementi: colui che parla, ciò di cui si parla, colui al quale si parla. Il fine del discorso è diretto a costui – voglio dire all'ascoltatore. E necessariamente l'ascoltatore è uno spettatore o uno che decide, ed è uno che decide rispetto o agli avvenimenti passati o a quelli futuri. In rapporto agli avvenimenti futuri è il membro dell'assemblea a decidere; riguardo a quelli passati, il giudice di tribunale; riguardo all'abilità dell'oratore, lo spettatore. Pertanto, saranno necessariamente tre i generi di discorsi retorici: deliberativo, giudiziario, epidittico (*Retorica*, 1358a-1358b).

Le variabili includono la dimensione temporale. Il genere *deliberativo* riguarda le funzioni del consigliare e del dissuadere, dunque il tempo specifico di questo tipo di discorso è il futuro, poiché si esorta o si dissuade a proposito di avvenimenti che non sono ancora avvenuti. Il modello di tale genere di eloquenza è il discorso del rappresentante di un partito politico di fronte all'assemblea popolare. Il genere *giudiziario* implica le funzioni dell'accusa e della difesa; in un processo le parti in causa devono assolvere uno di questi due ruoli: il passato è il tempo di chi sostiene una causa, che necessariamente riguarda avvenimenti trascorsi. Il modello è il discorso di un avvocato davanti al tribunale. Infine, il genere *epidittico* (o *dimostrativo*) riguarda le funzioni della lode o del biasimo. L'atto di chi pronuncia un simile giudizio si verifica nel presente, ma certo, in questo caso, la dimensione temporale non è esclusiva, poiché il giudizio potrebbe riguardare anche il passato o il futuro. Il modello è il discorso celebrativo di un oratore in onore di qualcuno. Ancora una volta, per tutti e tre i casi, la situazione e le circostanze comunicative determinano la modalità espressiva; l'obiettivo e le motivazioni per le quali un oratore prende la parola influenzano profondamente le scelte dell'enunciazione.

L'oratore del primo tipo, quello *deliberativo*, si accinge a consigliare riguardo a particolari argomenti; così che si discute su ciò che è possibile mutare o variare, là dove e ogni qual volta si presenti una scelta. Inutile o impossibile argomentare riguardo a ciò che non può essere in alcun modo mutato, o che è totalmente indipendente dalla volontà umana. Aristotele elenca cinque soggetti «intorno ai quali tutti

gli uomini prendono decisioni, e intorno ai quali gli oratori deliberativi tengono i loro discorsi» (*Retorica*, 1359b): le finanze, la guerra e la pace, la difesa del paese, le importazioni e le esportazioni, la legislazione. Certo, questi sono gli argomenti più generali, che investono gli interessi di tutti; e la dettagliata analisi aristotelica ne offre prove evidenti.

Qui risiede, d'altra parte, l'origine del discorso politico, che è profondamente mutato, nei secoli, proprio in funzione della modalità pratica di comunicazione, delle esigenze storiche e sociali, della tipologia di produzione e ricezione del messaggio. Il modello del discorso deliberativo, oggi, ruota attorno alla promozione e alla ricerca del consenso, e ha ormai assunto «aspetti e modi unilateralmente "mediatici". I *mass media*, e soprattutto la televisione, si sono infatti appropriati a dismisura del palcoscenico della politica, amplificando il ruolo dei soggetti, saturando forme e sostanze espressive e condizionando, di conseguenza, la percezione della stessa politica da parte dei cittadini e degli elettori» (Desideri, 1999, p. 391). L'esercizio delle diverse tecniche retoriche trova nel discorso politico un campo di applicazione privilegiato, poiché il contatto con l'uditorio e la conseguente organizzazione dell'intero atto enunciativo sono addirittura presupposti, e non conseguenze, del progetto comunicativo. Il raggiungimento degli obiettivi primari della politica è fortemente legato, dunque, alla cosiddetta *grammatica di riconoscimento* del destinatario, cioè a quell'insieme di norme e regole che appartiene alla competenza sociale e ideologica dei cittadini, e fonda la costruzione retorica del discorso persuasivo. Naturalmente il successo politico non è affidato esclusivamente al potere della parola; altri canali comunicativi, come è noto, sono attivati per tale motivo. Anche questi, peraltro, dipendono dalla situazione storica e sociale, dalle risorse umane a cui è possibile attingere.

La sovrapposizione del concetto di bene allo scopo finale ha sancito, nel genere deliberativo, l'avvicinamento della politica all'etica. È questo un concetto che ha fatto molto discutere, che è stato ribaltato completamente dagli eventi della storia dell'uomo; l'interesse privato, l'egoismo, il desiderio di potere hanno determinato molte scelte politiche. Noi non entreremo in merito al senso morale dell'agire umano: ci fermiamo molto prima, e continuiamo a interessarci, piuttosto, del dominio del discorso pubblico e deliberativo. Di fatto, almeno in origine, le retorica era stata concepita come intimamente legata a molteplici aspetti della vita umana, ed è proprio Aristotele che dichiara necessaria, per l'oratore politico, la conoscenza del "bene" e dell'"utile", in senso assoluto e in senso relativo. D'altra parte il concetto di felicità

è racchiuso, per lui, nella soddisfazione e dunque nel raggiungimento dello scopo di ogni discorso deliberativo.

Di ambito non politico, ma personale e intimo, è il discorso di un personaggio leopardiano, impegnato a dissuadere il suo più caro amico dal proposito del suicidio. A questo scopo, egli mette in atto tutte le strategie possibili, facendo leva su motivazioni sentimentali, emotive, logiche. Esempio tipico di discorso persuasivo, le parole di Plotino sono evidentemente volte al futuro, e dirette a modificare concretamente gli eventi; cariche del *páthos* di un coinvolgimento in prima persona, esse interrogano, esortano, cercano prove nella rievocazione del passato e conferme nel conforto degli affetti, al fine di raggiungere un presupposto bene: «E pregatone da un amico, perché non avrebbe a compiacergliene? Ora io ti prego caramente, Porfirio mio, per la memoria degli anni che fin qui è durata l'amicizia nostra, lascia cotesto pensiero; non volere esser cagione di questo gran dolore agli amici tuoi buoni, che ti amano con tutta l'anima; a me, che non ho persona più cara, né compagnia più dolce. Vogli piuttosto aiutarci a sofferir la vita, che così, senza altro pensiero di noi, metterci in abbandono. Viviamo, Porfirio mio, e confortiamoci insieme: non ricusiamo di portare quella parte che il destino ci ha stabilita, dei mali della nostra specie. Sì bene attendiamo a tenerci compagnia l'un l'altro; andiamoci incoraggiando, e dando mano e soccorso scambievolmente; per compiere nel miglior modo questa fatica della vita. La quale senza alcun fallo sarà breve. E quando la morte verrà, allora non ci dorremo: e anche in quell'ultimo tempo gli amici e i compagni ci conforteranno: e ci rallegrerà il pensiero che, poi che saremo spenti, essi molte volte ci ricorderanno e ci ameranno ancora» (Leopardi, *Operette morali*, *Dialogo di Plotino e di Porfirio*).

Il fine del discorso *giudiziario* è invece difendere o accusare; l'ambito in cui si deve muovere l'oratore è dunque quello che riguarda ciò che è legale e ciò che non lo è. L'argomentazione di Aristotele parte questa volta dall'analisi delle motivazioni per cui si commette ingiustizia, e ne illustra cause e conseguenze; in seguito tratta delle disposizioni d'animo con le quali si compiono tali atti e infine nei confronti di quali persone. Il bene, l'utile, il piacere sono di nuovo chiamati in causa, così come l'amore, il ricordo, il gusto della vendetta o della competizione; ma questa volta non rappresentano lo scopo del discorso, bensì l'impulso primario ad agire. La classificazione delle azioni giuste e ingiuste comporta poi non solo la distinzione tra i vari tipi di reato, ma il livello di gravità dell'azione stessa. È evidente che tutto ciò costituisce le premesse e gli oggetti del discorso giudiziario: un simile procedimento, fondato sullo studio delle numerose motivazioni, potrà sembrare a noi perfino ovvio, ma in realtà rappresenta in Aristotele un procedimento

di grande rilevanza, che identifica innanzitutto la possibilità di ordinare e di organizzare la difesa o l'accusa.

Particolarmente ricca di strumenti retorici, di artifici, di sottintesi, di variazioni tonali ad effetto, di amplificazioni e di allusioni è sempre l'oratoria forense. Si veda questo passo, tratto dall'arringa che l'avvocato difensore Nino Sorgi ha condotto durante il processo che ha avuto luogo nel marzo del 1956, a Palermo, contro Danilo Dolci, accusato di aver organizzato un digiuno collettivo e uno «sciopero alla rovescia» da parte dei disoccupati di Partinico, in Sicilia, cioè una giornata di lavoro non autorizzata: «Queste cose vanno lungamente meditate dai giudici, così come lungamente e profondamente furono meditate da Danilo e dagli altri imputati prima di agire e la loro azione fu per questo concepita come atto di amore e di fraternità per dimostrare che è ancora possibile uscire dagli schemi odiosi della lotta e del sangue. Da tempo si gridava a Partinico: "Basta coi mitra, vogliamo lavoro!". Ma il grido non era stato ascoltato, il lavoro c'era e c'è tuttavia, il denaro, a quanto sostengono autorevoli personalità, è stato stanziato, ma il paese vegeta tra pessime strade e poche fognature e la gente muore anche di fame!» (Fofi, 2006, p. 80).

Per smontare l'accusa principale contro l'imputato, l'avvocato sollecita la giuria a capovolgere il punto di vista riguardo ai fatti avvenuti: non un'azione illegittima, ma una scelta lungamente meditata; non una provocazione di massa, bensì un atto di amore e di fraternità; non la violenza che nasce dalla miseria, ma una dimostrazione pacifica. L'enfasi che sostiene il discorso del difensore si fonda sui processi di amplificazione, sulle forme esclamative, sulle parole citate e decontestualizzate, sulle variazioni di registro, sull'evocazione frequente dell'argomento patetico. Tale arringa, d'altra parte, veniva a seguito di numerose deposizioni di esponenti italiani della cultura e della letteratura di quegli anni, i quali avevano tutti testimoniato in favore della assoluta volontà di non violenza e dei principi pacifici che sostenevano l'iniziativa di Danilo Dolci. Così che la difesa dell'avvocato richiama continuamente la qualità umana dell'imputato, ricorrendo alla tecnica, frequente nell'oratoria forense, dell'interrogazione che, da un lato tende a confutare le tesi dell'avversario, dall'altro costruisce l'immagine di un uomo attraverso l'allusione, senza delinearne i tratti specifici, e dunque suggerendo la risposta: «Perché mai un uomo di cultura abbandona la poesia per venire a Spine Sante? Perché si interessa dei diseredati? Perché, avendo agito come ha agito, ritrova attorno a sé la solidarietà operante dei più qualificati rappresentanti della cultura viva, italiana e straniera?» (ivi, p. 82).

Proprio all'oratoria forense la Mortara Garavelli (2001) dedica un capitolo del suo studio, tutto volto a indagare le regole e i dispositivi retorici dei testi giuridici. Naturalmente, il presupposto è che un discorso debba essere non solo "bello", ma soprattutto funzionale, e sono tre gli elementi che sostengono l'argomentazione dell'eloquenza forense: il *lógos*,

l'*êthos*, il *páthos*. Non riducibili a una traduzione letterale univoca, queste definizioni racchiudono invece tre concetti che caratterizzano la modalità discorsiva e dialogica dell'oratoria giudiziaria: rispettivamente il *lógos*, lo sviluppo razionale e logico, cioè la disposizione progettata e ordinata degli argomenti che mirano a dimostrare e a confutare; l'*êthos*, il carattere, il comportamento e la credibilità dell'oratore, talora addirittura presupposti necessari per il buon esito del discorso; il *páthos*, le disposizioni emotive e passionali che intervengono negli ascoltatori, provocate dall'oggetto stesso della materia da discutere e sostenere. Esse corrispondono alle prove con le quali si deve persuadere l'uditorio.

L'analisi di documenti scritti offre ovviamente un campo di indagine fecondo e particolarmente interessante; lo stile del pensiero e l'organizzazione del ragionamento, d'altra parte, trovano nella tecnica di questo genere di discorso persuasivo un privilegiato contatto con la dimensione pratica: essi inducono un reale mutamento, una scelta e un atto che ne consegue. Ma tali discorsi non nascono per essere scritti, bensì per essere pronunciati oralmente: osserva la Mortara Garavelli che, esaminate *a posteriori*, le arringhe sono «spogliate del carattere costitutivo del genere a cui appartengono», cioè sono «prive dell'oralità, che è il mezzo proprio e specifico della loro produzione» (ivi, p. 190). E proprio sull'importanza dell'oralità, l'autrice ricorda il processo a Milone, accusato di aver ucciso il tribuno Clodio. Durante tale processo, in una situazione difficile e confusa, il discorso della difesa condotto da Cicerone risultò debole e poco efficace: Milone fu condannato. Quando poi in esilio a Marsiglia poté leggere il testo scritto dell'arringa di Cicerone, Milone si rese conto dell'abilità e dell'eloquenza del suo difensore, immaginando per sé un destino opposto: «O Marco Tullio, se tu avessi parlato come hai scritto, io non sarei qui a mangiare le triglie di Marsiglia!» (ivi, p. 195).

Il terzo è il genere *epidittico*, il cui intento è la lode o il biasimo; dunque, scrive Aristotele, «a questo punto parliamo della virtù e del vizio, del bello e del turpe» (*Retorica*, 1366a). Perché, infatti, oggetto della lode sono la virtù e il bello, oggetto del biasimo sono il vizio e il turpe. La maggior parte dell'argomentazione aristotelica, per quanto riguarda l'epidittica, è dedicata all'elenco delle premesse: oggetti, persone, qualità e atteggiamenti, caratteri, scelte morali o etiche, comportamenti e disposizioni che determinano la tipologia del discorso. Anche in tal caso i rapporti causali costituiscono la struttura portante di ogni ragionamento; l'azione persuasiva sull'ascoltatore o sul lettore agisce proprio a questo livello: non tanto l'oggettività della bellezza o

del merito prevale, quanto la logica connessione tra principi ed effetti. Scrive Aristotele: «La lode è un discorso che pone in evidenza la grandezza della virtù. Si deve dunque dimostrare che le azioni sono virtuose». E ancora, attraverso il passaggio dalla considerazione della persona alla valorizzazione dell'opera: «L'encomio, invece, riguarda le opere [...]. È per questo che pronunciamo l'encomio di chi ha compiuto delle opere. Le opere sono segni di una disposizione morale» (*Retorica*, 1367b).

Come gli altri due generi, anche il genere epidittico è in rapporto con un contesto preciso. Né la lode né il biasimo, cioè, nascono da un principio assoluto, ma sono funzioni di sistemi di valori determinati, anche se frequentemente appaiono condivisi, incontestabili, soprattutto se pronunciati da una fonte autorevole. Ad esempio, in un passo leopardiano che esalta l'abilità dell'eloquenza di Petrarca, la tecnica dell'amplificazione si appoggia a una modalità comparativa, e cerca, nello stesso lessico petrarchesco, le parole celebrative di una lirica sublime:

> Quell'affetto nella lirica che cagiona l'eloquenza, e abbagliando meno persuade e muove più, e più dolcemente massime nel tenero, non si trova in nessun lirico, né antico né moderno se non nel Petrarca, almeno almeno in quel grado: e Orazio quantunque forse sia superiore nelle immagini e nelle sentenze, in questo affetto ed eloquenza e copia non può pur venire al paragone col Petrarca: il cui stile ha in oltre [...] una semplicità e candidezza sua propria, che però si piega e si accomoda mirabilmente alla nobiltà e magnificenza del dire (Leopardi, *Zibaldone*, 23).

Il discorso celebrativo non produce, a differenza degli altri due, una conseguenza pratica; cioè l'atto persuasivo non implica di per sé una condanna o un'assoluzione, né un'azione effettiva e decisionale. L'attenzione concentrata sul livello stilistico e formale ha però comportato un effetto negativo, cioè ha prodotto una sovrapposizione tra il genere epidittico e una considerazione puramente ornamentale del linguaggio, privando l'elogio o il biasimo della loro componente comunicativa e funzionale. D'altra parte, come sottolinea Vickers (1988, p. 92), già nella teoria classica l'oratoria epidittica oscillava tra una concezione funzionale e una puramente ornamentale, a cominciare proprio dalla sua stretta dipendenza dall'etica. Ma il concetto di abbellimento viene sempre più a sovrapporsi con il senso del discorso epidittico, fino a far coincidere l'atto di lodare o di biasimare con un gesto decorativo e formale, e non necessario.

Invece, nella circostanza epidittica, lo spettatore o l'ascoltatore deve decidere se l'oratore è stato bravo. Una differenza evidente c'è: mentre i primi due tipi di discorsi tendono a un mutamento della situazione, conducono a un atto pratico e determinano gli eventi successivi, il discorso epidittico non si colloca più nella dimensione immediata della contingenza, ma assume piuttosto un carattere di esemplarità: il testo viene ascoltato o letto, e giudicato. Non per questo tale tipo di discorso è privo di scopi e di impegni pratici; anzi, esso implica una conseguenza importante: l'enunciazione di un giudizio *estetico.* Ad essere posta in gioco è l'esperienza di entrambi i soggetti della comunicazione, perché anche l'epidittica è un genere nel quale rientrano delle decisioni.

Nel corso del Settecento, il genere epidittico ha avuto una particolare fortuna, affermandosi attraverso una grande varietà di modi. L'elogio non è una pura forma stereotipata, un atto encomiastico, stracarico di ornamenti, ma «dialoga con altri ordinamenti retorici» (Capaci, 2000, p. 8): si apre alla diffusione della nuova scienza, diventa commento, si volge in direzione di un pubblico nuovo; perfino il modello canonico e ricorsivo del dialogo dei morti non è celebrazione fine a se stessa, ma si rinnova per diventare riflessione, satira, commedia. L'oratoria epidittica, in questo secolo in particolare, sottopone gli elogi a una tecnica e a una strategia retorica che coinvolgono di necessità il lettore entro l'ambito di una discussione critica: «Si lodano i filosofi, i liberi muratori, i letterati, i padri gesuiti scomparsi e viventi, per difendere con ogni accento, con ogni mezzo, la propria causa davanti al tribunale del lettore, vero giudice del processo alle idee in corso nel Settecento» (ivi, p. 18). I confini dell'epidittico, dunque, non sono ben definibili, per diversi motivi: da un lato, perché esso si interseca e si sovrappone con alcuni aspetti del deliberativo e del giudiziario, dall'altro perché non si deve dimenticare che, oltre alla lode, appartiene a questo genere il biasimo, che si sviluppa a sua volta in direzione della polemica e della satira. Si tratta di vedere come il discorso letterario converga con l'epidittica, e quale sia, entro la dinamica rigorosa e classificatoria della retorica, lo spazio della finzione letteraria.

1.3
Le cinque parti

La suddivisione classica della retorica prevedeva cinque parti: l'*inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria*, l'*actio*. In realtà questo vale

dalla retorica latina in poi, perché i trattati greci presentano solo una quadripartizione, e non contemplano la memoria.

Tra le prime fondamentali opere della retorica latina non si può non pensare alla *Rhetorica ad Herennium*, inizialmente attribuita a Cicerone, e solo in seguito a Cornificio. La figura dell'oratore è messa in primo piano, nell'apparato descrittivo della retorica, ma gli elementi forse più innovativi e rilevanti rispetto ai trattati precedenti sono l'introduzione e la messa a punto della nomenclatura latina, oltre all'inclusione della memoria tra le parti costitutive della disciplina.

Per quanto riguarda Cicerone, si possono annoverare un lavoro giovanile, il *De Inventione*, ma soprattutto la trilogia delle opere retoriche: il *De Oratore*, considerato da molti il capolavoro della retorica romana e scritto nel 55-54 a.C., il *Brutus*, composto nel 46, che ripercorre la storia dell'oratoria romana in forma di dialogo, e l'*Orator*, ancora del 46, un ampio trattato in forma epistolare, rivolto a Bruto, che delinea il tipo ideale di oratore e di eloquenza. Nel *De Oratore*, in particolare, dialogo dedicato al fratello Quinto, Cicerone tratta, attraverso un lungo racconto, della forza e del potere dell'oratoria, presentando analiticamente le varie parti. Sull'utilità della memoria, ritorna variamente, così come sul modo di intendere la retorica non come un processo creativo, bensì come un'arte in grado di elaborare e di sviluppare concetti e forme già in qualche modo organizzati: «È proprio necessario che io vi dica che la memoria è di sommo giovamento e utilità per l'oratore? Credete che sia un piccolo vantaggio per un oratore ricordare tutto ciò che ha appreso nell'atto di assumere la causa e ciò che egli stesso ha pensato? Tenere scolpiti nella memoria tutti i concetti e tutto lo schema del discorso? Ascoltare il cliente o l'avversario in modo tale, da far pensare che le parole da essi dette si sono impresse profondamente nel suo animo più che penetrare nelle sue orecchie? Pertanto solo coloro che dispongono di una forte memoria sanno che cosa dovranno dire e in quale misura e in quale maniera, che cosa dovranno rispondere e che cosa rimanga da ribattere; solo essi ricordano ciò che hanno fatto in altre cause e ciò che hanno udito da altri. Pur riconoscendo che la natura è il principale artefice di un tale requisito, come di tutti i beni di cui dianzi ho parlato, affermo che tutta quest'arte del dire o, se vogliamo così chiamarla, quest'apparenza e somiglianza di arte, possiede questo potere: essa non è capace di creare ciò di cui la nostra mente sia del tutto priva, ma è capace di sviluppare e rafforzare quelle forze che sono radicate in noi» (Cicerone, *De Oratore*, 355-356).

La retorica è indubbiamente una disciplina classificatoria e rigorosa; le cinque sezioni ne rappresentano la prima e più generale partizione. All'interno di ognuna di esse, il rigore tassonomico delinea altre categorie, definizioni, generi e sottogeneri: si tratta infatti di un sistema complesso di regole che descrivono il funzionamento dell'arte della

persuasione. Osserva la Mortara Garavelli (1988) che retorica è contemporaneamente una tecnica del discorso e una precettistica del parlare bene: «dunque, vuol dire pratica e teoria» (ivi, p. 9), fondamento e strumento essenziale della comunicazione.

La stessa classificazione, che può essere in un certo senso considerata l'oggetto della retorica, assume in realtà valore gnoseologico, proprio in funzione della natura dinamica delle sue suddivisioni: cioè, il rigore di tale disciplina corrisponde alla possibilità di ordinare il discorso, di conoscere i meccanismi che lo regolano, e di dominare una materia, come quella degli atti comunicativi, che di per sé si sottrae alla rigidità di uno schema predeterminato. Le cinque parti della retorica mostrano dunque il valore di una distribuzione tanto più rigorosa e precisa, quanto più fluida e funzionale.

La prima di queste cinque parti è l'*inventio*, cioè la ricerca e il ritrovamento delle idee o degli argomenti adatti alla materia: l'*inventio*, infatti, non è un processo creativo, non significa inventare, bensì, come suggerisce l'etimologia latina, *trovare*. Questa parte si può concepire, appunto, come uno spazio dove i cosiddetti *luoghi* (o *tópoi*) costituiscono le caselle entro le quali l'oratore trova gli argomenti da trattare. Riprenderemo il discorso sui luoghi nei capitoli successivi; per ora è importante ricordare che esistono diverse classificazioni che ne definiscono le tipologie, ma una prima suddivisione, che si ritrova quasi sempre nei trattati di retorica, distingue i luoghi comuni dai luoghi propri o specifici. I primi sono comuni a tutti i discorsi possibili, hanno validità generale, all'interno di una determinata, per quanto ampia, comunità, e l'oratore vi fa ricorso con la consapevolezza di poterli proporre a un uditorio potenzialmente universale; i luoghi comuni rappresentano un patrimonio pubblico e condiviso. I luoghi propri, invece, sono pertinenti alle singole discipline o al particolare genere oratorio: questo significa che l'argomento non è comprensibile da tutti, ma si rivolge ad ascoltatori esperti in una precisa materia.

Si può notare che la stessa terminologia comporta conseguenze rilevanti. Entro una simile concezione spaziale della retorica, infatti, viene a stabilirsi un'equivalenza tra *locus* e *argumentum*: il contenitore corrisponde all'oggetto contenuto, perché il luogo è la materia stessa della trattazione. La topica, insomma, che occupa una parte considerevole dell'*inventio*, viene definita da Roland Barthes (1970, p. 78) «una riserva di stereotipi, di temi consacrati, di pezzi», da cui l'oratore attinge per formulare qualsiasi discorso. Tale processo, però, non è un puro automatismo: colui che pronuncia il discorso deve porre delle

domande, innanzitutto a se stesso, per avviare la fase di ritrovamento della materia. Queste domande, riassunte in un esametro, sono luoghi comuni che attraversano la mente progettuale dell'oratore, per soddisfare almeno un'esigenza primaria, cioè la formulazione di un'orazione esauriente: *quis*, *quid*, *ubi*, *quibus auxiliis*, *cur*, *quomodo*, *quando*? (chi, che cosa, dove, con quali mezzi, perché, in che modo, quando?).

La seconda parte della retorica è la *dispositio.* Essa corrisponde all'ordine in cui sono disposti gli argomenti, che deve essere funzionale rispetto alla totalità del discorso. Decidere di collocare un argomento, una questione o perfino una parola prima o dopo nella successione del discorso implica differenze spesso sostanziali ed esiti diversi. Nella situazione relazionale che si stabilisce tra oratore e uditorio, la progressione temporale della materia diventa essa stessa una scelta strategica.

Anche in questo caso, una prima generale suddivisione distingue due varianti. Innanzitutto l'*ordo naturalis*, che consiste nella successione degli avvenimenti secondo un criterio storico e cronologico; oppure l'*ordo artificialis*, che sovverte questo ordine, secondo diversi e possibili arrangiamenti: l'inizio *in medias res*, l'inversione tra premesse e conclusioni in un'argomentazione, l'ordine crescente (dagli argomenti più deboli ai più forti), l'ordine decrescente (dagli argomenti più forti ai più deboli), l'ordine omerico o nestoriano (al centro gli argomenti più deboli, all'inizio e alla fine i più forti). L'esposizione dei fatti è dunque guidata da un principio che può corrispondere alla successione temporale, ma può anche seguire un criterio logico determinato da altre esigenze. Di conseguenza la collocazione degli argomenti e la loro correlazione costruisce la progressione del discorso.

Ecco perché, nella retorica tradizionale, appartenevano tipicamente alla *dispositio* le quattro parti che costituivano la struttura del discorso. L'*esordio*, la *narrazione*, l'*argomentazione* e l'*epilogo* davano luogo a un'articolazione strutturata secondo una modalità consueta e riconoscibile dal pubblico degli ascoltatori, secondo un criterio logico che rispettava la forma del genere giudiziario e la estendeva poi ad altri tipi di discorso. E benché questi siano fenomeni della *dispositio*, osserva la Mortara Garavelli (1988, p. 61), «nei principali trattati latini le ripartizioni del discorso sono analizzate nell'ambito dell'inventio». Decidere che tale ripartizione sia inclusa nella prima o nella seconda parte della retorica non è certo arbitrario; semmai coincide con una delle possibilità che la retorica stessa lascia aperte, e conferma la natura dinamica di tale disciplina: infatti, l'atto stesso del ritrovamento degli

argomenti è subordinato o al conformarsi della materia nelle diverse sezioni del discorso (*inventio*), o all'ordine degli elementi (*dispositio*).

La terza parte è l'*elocutio*, cioè la cura dell'espressione, la forma linguistica, lo stile delle argomentazioni. È questa l'unica parte che ha continuato a sopravvivere anche quando la retorica ha percorso la parabola del suo declino. Anzi, uno sviluppo ipertrofico di alcuni aspetti dell'*elocutio* è avvenuto parallelamente al quasi totale annullamento di tutto ciò che rappresentava la complessa struttura della retorica. Anche questo problema sarà trattato diffusamente più avanti, ma è bene chiarire che proprio l'incontro tra l'*elocutio* e la poetica ha determinato per un lungo periodo la mortificazione dell'una e dell'altra, soffocando entro rigide e sterili classificazioni un terreno di analisi che poteva risultare ricco e fecondo. Per molto tempo, insomma, la retorica sembrava poter fornire alla poetica solo numerosi elenchi di figure, utili a dare un nome ai più svariati artifici linguistici, e tesi soprattutto a considerare la riflessione sullo stile uno strumento decorativo, un ornamento da aggiungere al linguaggio, tanto bello quanto sostanzialmente inutile. La riconsiderazione funzionale dell'*elocutio* è avvenuta molto tardi, e sarà obiettivo di questo libro ricostruirla nelle sue relazioni con gli altri aspetti meno considerati dell'*elocutio* e con le altre parti della retorica.

Nella forma classica, l'*elocutio* comprende quattro virtù fondamentali. La prima è anche la sola che deve sempre essere rispettata, e l'unica che è pertinente a tutte le parti della retorica: l'*aptum*, cioè l'adeguatezza delle parole dell'oratore alla materia da trattare, alle circostanze e al pubblico. Questa virtù è allo stesso tempo la prerogativa e il fine del discorso, il principio che governa la logica di ogni argomentazione.

Le altre tre virtù, invece, possono e talvolta devono essere violate dall'oratore, per raggiungere l'obiettivo che si è proposto: la violazione dà luogo a *vizi* o *licenze*. La prima è la *puritas*, che corrisponde alla purezza della lingua, alla correttezza grammaticale e lessicale. La violazione è costituita, ad esempio, dalla figura grammaticale dell'anacoluto, una costruzione sintattica irregolare che mostra incongruenza tra soggetto e verbo. La seconda è la *perspicuitas*, che coincide con la chiarezza, necessaria perché il discorso sia comprensibile. La violazione è naturalmente l'oscurità, sia a livello linguistico, sia a livello concettuale. La terza è l'*ornatus*, che etimologicamente significa ornamento. Questa virtù riguarda più propriamente le figure di parola e di pensiero, gli artifici stilistici e formali, quell'articolazione ampia e clas-

sificatoria con la quale la retorica ha finito per coincidere, escludendo ogni altra possibilità di indagine.

Tre stili definivano classicamente i generi letterari possibili: l'umile, il mediocre, il grave. Il nucleo della tradizione riguardava il rapporto rigido e vincolante tra questi stili e la materia trattata: a ogni livello stilistico veniva accostato un preciso contenuto. L'esemplificazione più chiara e fedele delle norme letterarie era offerta dalle opere di Virgilio: le *Bucoliche* per lo stile basso, le *Georgiche* per lo stile medio, l'*Eneide* per lo stile sublime. Ogni elemento, entro questo universo di finzione, era rappresentato in osservanza a una norma rigorosamente pertinente, cioè secondo una precettistica che, nell'*elocutio*, legava argomento, personaggi, ambienti a un tipo determinato di espressione. La distinzione rispettava il principio *a priori* dell'appropriatezza. La teoria degli stili nei secoli perderà il suo carattere fortemente precettistico, e sarà, questo, un fondamentale processo di cambiamento e di ricostituzione dell'intero sistema delle belle lettere; la commistione dei generi e degli stili condurrà, tanto per cominciare, a risultati descrivibili ma non definibili *a priori*; il sovvertimento delle norme aprirà l'epoca del romanzo.

La quarta parte della retorica è la *memoria*, il sistema di apprendimento. La memoria è il veicolo delle idee, dei concetti che costruiscono il discorso nella mente dell'oratore; è lo strumento in virtù del quale egli ritrova nei luoghi il materiale delle proprie argomentazioni. Dunque non si deve intendere la memoria come un'azione meccanica o involontaria: all'interno del sistema della retorica, è un aspetto imprescindibile della tecnica oratoria e, in quanto tale, non viene dopo le altre, ma è contemporanea ad esse, e ne permette la strutturazione. Anche l'atto del ricordare, naturalmente, implica una selezione, che diventa il criterio determinante di scelta.

L'ultima parte è l'*actio* o *pronuntiatio*, che riguarda più specificamente l'esecuzione orale, il discorso pronunciato oralmente e accompagnato da gesti. La voce e il movimento possono trasformarsi infatti in abilità particolarmente efficaci sul piano della persuasione e del rapporto tra oratore e ascoltatore.

Scrive Vickers (1988, p. 105) a questo proposito: «Aristotele sarebbe rimasto senz'altro scandalizzato dall'importanza che la retorica romana avrebbe assegnato alla declamazione verbale e ai gesti che l'accompagnavano». L'*actio*, infatti, diventa preminente nella considerazione delle qualità di un buon oratore, e anche Quintiliano le attribuisce un potere straordinario.

I dodici libri della *Institutio oratoria*, opera composta tra il 92 e il 94 d.C., sono tesi a spiegare quale sia il migliore percorso formativo di un oratore, dall'infanzia alla maturità, e in particolare fino al ritiro di questi a vita privata. L'obiettivo, dichiarato da Quintiliano nel *Proemio*, appare evidente: «Intendo formare quel perfetto oratore che non può darsi se non in un uomo retto, e perciò esigo possegga, oltre a una straordinaria eloquenza, anche ogni virtù morale» (*Institutio oratoria*, I, Pr., 9). Dunque il trattato si sviluppa motivando e argomentando l'ampiezza del campo della retorica e il valore educativo delle arti e della letteratura; annovera tutto ciò che è necessario, entro la classica suddivisione delle parti, ma include anche circostanze e conseguenze, metodi e disposizioni naturali, valori culturali e studio, memoria, abilità declamatorie. La forza dell'oratoria non può che derivare da una dimensione molteplice della vita dell'uomo: «Io, dunque, in questi dodici libri non ho adottato la visione ristretta della retorica che è cara alla maggior parte dei trattatisti, ma ho riportato qualsiasi elemento mi paresse utile alla formazione dell'oratore, volendo dare, di tutto, breve illustrazione: del resto, se intorno a ogni aspetto esponessi quanto può dirsi, l'opera non avrebbe fine» (*Institutio oratoria*, I, Pr., 25).

1.4
Retorica e logica

Nel 1958, esce un importante libro, il *Trattato dell'argomentazione*, il cui obiettivo è quello di restituire alla retorica la dignità e l'importanza perse nel tempo. I due autori, Chaïm Perelman e Lucie Olbrechts-Tyteca, prendono le mosse da un'antica dicotomia, quella tra retorica e logica: se la retorica può essere definita come l'arte della persuasione, la logica è un calcolo, un metodo che permette di raggiungere la soluzione di un problema attraverso un processo deduttivo. La questione, però, non è così semplice perché, innanzitutto, i limiti tra i due ambiti non sono sempre facilmente determinabili, ma soprattutto perché storicamente tale distinzione ha subito modificazioni significative. Nell'epoca classica, infatti, la dialettica viene a coincidere con la logica, e per Aristotele, in particolare, «entrambe sono facoltà di fornire ragionamenti» (*Retorica*, 1356a). Nella diversità dei rispettivi procedimenti, dunque, è proprio Aristotele a evidenziarne i punti di contatto poiché, afferma, «tutti, entro un certo limite, si impegnano a esaminare e sostenere un qualche argomento, o a difendersi e ad accusare» (*Retorica*, 1354a). Allo stesso tempo, però, separa due ambiti fondamentali, il *vero* e il *simile al vero*.

Tale distinzione, che Aristotele attribuisce alla medesima attitudine umana di ragionare, costituisce un'opposizione sempre più netta e

assoluta, in virtù della quale Cartesio determinerà il limite tra il razionale e l'irrazionale. Questo confine assoluto è l'obiettivo polemico del *Trattato dell'argomentazione* e il punto di partenza per giungere a una rivalutazione della retorica: i due autori contestano uno dei concetti centrali del sistema filosofico di Cartesio, che costruisce un rapporto vincolante e *a priori* rispetto a qualsiasi condizione; cioè egli ritiene falso tutto ciò che è verosimile. Ma il punto saliente e profondamente errato, secondo loro, è che una tale identità esclude dall'ambito della ragione la maggior parte dei discorsi, di qualunque natura essi siano, e si chiude, in particolare nel *Discorso sul metodo*, entro il ristretto spazio di un assioma:

> Considerando inoltre quante diverse opinioni possano essere sostenute relativamente a uno stesso argomento da persone dotte, mentre non ve ne può essere più di una sola che sia vera, giunsi a reputare quasi come falso tutto ciò che era soltanto verisimile (Descartes, 1637, p. 11).

La verità sarebbe una sola, e il tratto distintivo della verità sarebbe l'evidenza, che possiede i caratteri della chiarezza e della distinzione. Il metodo scientifico, quello che per Cartesio è alla base delle dimostrazioni, non può che condurre, in questo modo, a un risultato certo e unico: solo il ragionamento *more geometrico* sarebbe la via di una scienza razionale. Per questo il *Trattato* di Perelman e Olbrechts-Tyteca prende le distanze da una simile posizione e da tutta la filosofia che ne è derivata, riflettendo innanzitutto sullo statuto del verosimile.

Il verosimile è il luogo del possibile o del probabile, dove la credibilità è presunta, o comunque non univocamente raggiungibile: servono prove, discorsi, argomentazioni. Il vero implica tutto ciò che è inconfutabile e che dunque deve appartenere, almeno virtualmente, a un accordo universale: il fondamento unico della verità non può che condurre, nel ragionamento dialettico, a un esito incontrovertibile. Ebbene, il campo del ragionamento retorico pertiene al verosimile perché è sempre confutabile, perché la sua stessa struttura è caratterizzata da una forma dialogica, relativa, sottoposta alle circostanze. Una grande varietà di discorsi intersoggettivi, dai più specialistici ai più quotidiani, appartiene infatti a tale ambito: «All'inverso, in un mondo in cui tutto fosse scientificamente certo, non sarebbe più possibile argomentare, né agire» (Reboul, 1991, p. 113). Questo non significa affatto che il discorso retorico non sia razionale, anzi, è proprio il carattere aperto, provvisorio e propositivo dell'argomentazione che fa appello in primo

luogo all'uso della razionalità. In tal senso, per quanto incisivo possa essere e per quanto forte il suo statuto possa risultare, un discorso retorico lascia sempre una scelta.

Contro il razionalismo di tradizione cartesiana, che identificava il dominio della ragione con quello delle prove dimostrative, il *Trattato* mostra l'ampiezza del campo dell'argomentazione, includendo una nozione particolarmente rilevante: la possibilità del disaccordo. Se fosse vero che, come sosteneva Cartesio, «relativamente a uno stesso argomento» la verità è sempre una sola, ne deriverebbe conseguentemente l'elaborazione di un sistema di proposizioni necessarie che si imponga a tutti gli esseri ragionevoli, e sulle quali l'accordo è inevitabile: il disaccordo, in questo caso, non può che essere segno d'errore.

Al contrario, la retorica apre la via al disaccordo. O meglio, si verifica un errore di argomentazione quando vengono a prevalere decisamente fatti che rendono impossibile un eventuale contrasto, o che negano assolutamente un'ipotesi in qualche modo conflittuale, perché il discorso retorico non è impositivo o coercitivo. Il carattere democratico su cui si fonda, la tensione verso la persuasione aprono lo spazio della verosimiglianza: non è il valore assoluto della verità il criterio che si impone nel contesto argomentativo, bensì la *validità*, sostenuta dai principi di coerenza e dalla ricerca del consenso (Preti, 1968). Si delinea qui un'apparente antinomia, poiché è precisamente la natura di tale distinzione che induce a limitare la drasticità dell'opposizione tra logica e retorica: i confini, cioè, possono essere fluidi, la dimostrazione invade talora il campo dell'argomentazione, diventa essa stessa un utile strumento di persuasione; soprattutto, proprio perché la modalità argomentativa si spiega all'interno di un atto comunicativo, essa riguarda non solo l'oggetto, ma in primo luogo gli atteggiamenti, le disposizioni, la pratica discorsiva dei soggetti implicati. Dunque, non sono le proprietà delle cose che devono essere razionali, ma le proprietà dei discorsi che si tengono sulle cose medesime. La retorica è precisamente una scelta metodologica, che implica un apparato rigoroso di regole e uno spazio dinamico soggettivo e attivo di applicazione.

Osserva a questo proposito Elio Franzini (2004, pp. 12-3) che una separazione tra retorica e logica «si può ritenere valida solo se non la si pone sul piano oggettuale, bensì su quello degli atteggiamenti tematizzanti». La pratica a cui tale retorica induce, nell'atto concreto del *giudicare*, ha appunto come oggetto la verosimiglianza, «le immagini, le forme di vita, le regole verosimili»: il verosimile investe un campo

molto ampio della nostra esperienza, e il suo statuto è tanto più forte, quanto più valido è il carattere dell'argomentazione. All'interno di una situazione istituzionale, dunque, esso può assumere un ruolo «fondativo», per usare ancora la terminologia di Franzini, così che dall'ambito del verosimile non è affatto esclusa una «funzione veritativa», affinché il giudizio, la razionalità, le tecniche aprano lo spazio argomentativo, oltre la certezza dell'evidenza. Non l'autoreferenzialità dei nessi intrinseci emerge dal rapporto tra il soggetto enunciativo e l'oggetto linguistico, ma la condizione empirica degli atti soggettivi e intersoggettivi che si realizzano proprio dove il verosimile diventa discorso. Il carattere fondamentalmente democratico della retorica coincide dunque con il suo statuto: la possibilità, la probabilità di ogni argomentazione valgono la responsabilità di una risposta.

1.5
Il ri-uso e lo spazio della letteratura

Il primo a fornire una definizione precisa di ri-uso è Heinrich Lausberg (1949, p. 15), il quale, nel manuale di retorica, introduce il «discorso in generale», opponendo fra loro due classi: il discorso di consumo e il discorso di ri-uso. La situazione e gli atteggiamenti dei soggetti in causa determinano caratteristiche e differenze.

Nel discorso "di consumo" il singolo atto esaurisce immediatamente la sua funzione, e con essa l'intenzione di chi parla; per questo viene tenuto una sola volta, e investe una tipologia così ampia che è difficile circoscrivere gli esempi: possono essere discussioni, dibattiti, articoli di giornale, comunicazioni scritte, messaggi, tutti atti di parola che non vengono ripetuti uguali nel tempo, se pure non sono per questo poco importanti. Nel corso della sua vita, ogni uomo viene implicato in numerosissimi fenomeni di consumo.

L'altra categoria, quella del ri-uso, viene così definita:

> Il discorso di ri-uso è un discorso che viene tenuto in tipiche situazioni (solenni, celebrative) periodicamente o irregolarmente, dallo stesso oratore o da oratori che cambiano: esso mantiene la sua «usabilità» per dominare, una volta per tutte, queste situazioni tipiche (all'interno di un ordine sociale che si presume costante). Ogni società di una certa forza e intensità conosce questi discorsi di ri-uso che sono strumenti sociali per il mantenimento cosciente della pienezza e della continuità dell'ordine sociale e spesso anche del carattere necessariamente sociale dell'umanità in generale (ivi, p. 16).

Lausberg sottolinea innanzitutto la natura cerimoniale della situazione in cui è tenuto un discorso di ri-uso: anche qui le componenti che rendono dinamica tale nozione sono molte, il tempo, il luogo, il soggetto dell'enunciazione, ma la fruizione del discorso di ri-uso è concepibile solo all'interno di una circostanza celebrativa, di una forma istituzionale che ne assicura il riconoscimento. L'autore insiste su questo concetto: l'atto di riusare, insomma, non corrisponde semplicemente ad una iterazione, ma colloca l'oggetto all'interno di una situazione istituzionale entro la quale circostanze socialmente e storicamente determinate interagiscono con i regimi discorsivi. In questo senso, la variazione stessa dei discorsi di ri-uso si identifica non con un insieme labile e poco identificato di testi, bensì con il *corpus* della tradizione, certamente mobile e aperto, perché non univocamente stabilito. Lausberg individua e distingue tre tipi di discorsi di ri-uso: le scritture sacre, le leggi, i testi letterari e, attorno a questi tre macrogeneri, fa ruotare la dinamica tra tradizione e convenzione. La convenzione è l'accordo fondamentale tra i soggetti sociali («ogni società di una certa forza e intensità conosce questi discorsi di ri-uso»; (*ibid.*), che rende tipica e riconoscibile una situazione comunicativa; la tradizione si realizza nel processo di continuità e discontinuità che articola in modo sempre diverso la percezione di un testo.

I concetti di convenzione e di tradizione diventano particolarmente interessanti quando si consideri l'ambito letterario. Franco Brioschi (Brioschi, Di Girolamo, 1984) riprende la classificazione di Lausberg, per circoscrivere più specificamente la comunicazione letteraria; in particolare egli individua e descrive tre aspetti costitutivi, che consentono a loro volta di prospettare tre ordini di criteri. Il primo è il *dominio*, che indica la situazione a cui il testo fa riferimento, e più genericamente il contesto: ogni volta che un testo apre una comunicazione, attiva anche un'abilità creativa nel lettore, il quale produce e riproduce nella sua mente le immagini o le storie rappresentate. Il dominio è appunto l'esperienza di lettura, e il criterio relativo è di tipo semantico, perché riguarda il rapporto tra il testo e il suo mondo di significati. Il secondo aspetto è l'*identità*, che assicura la conservazione del testo attraverso la memoria o, più direttamente, attraverso la scrittura; questo significa che una condizione fondamentale del ri-uso letterario è che il testo (in particolare quello scritto, poiché la tradizione orale apre problemi diversi) sia identico a se stesso, cioè che la fruizione avvenga sempre in virtù di una copia filologicamente corretta. Da un lettore all'altro, o lungo l'asse del tempo, l'identità garantisce il carattere inso-

stituibile del testo, perché ogni modificazione priverebbe l'atto del riuso del suo stesso oggetto. Il criterio, in questo caso, riguarda il livello espressivo, in quanto investe l'organizzazione interna del linguaggio, le sue strutture stilistiche e formali. Il terzo aspetto è l'*asimmetria* tra gli interlocutori, rapporto che assegna una posizione superiore a colui che produce il discorso, rispetto al destinatario: si tratta di una superiorità di tipo comunicativo, perché il ruolo del lettore, per quanto attivo, implica che egli non possa rispondere sullo stesso piano all'autore. Il criterio che lo sottende è di tipo eziologico, dunque investe l'origine del testo, le imprescindibili nozioni di autore e di paternità di una produzione letteraria.

Sembra opportuno, a questo punto, avanzare qualche considerazione ulteriore su uno dei tre aspetti trattati, l'identità. Abbiamo detto che condizione dell'atteggiamento di ri-uso estetico è appunto che un testo rimanga identico a se stesso, che sia letto e fruito sempre nella medesima forma, cioè in una copia filologicamente corretta. La trasmissione dei testi scritti, però, pone problemi a diversi livelli: i concetti di *fisso* e di *stabile* relativi ai testi letterari non sono così automatici, neppure nell'epoca della circolazione dei libri attraverso la stampa: «La critica testuale è la disciplina che, attraverso apposite tecniche, indaga la genesi e l'evoluzione di un'opera di carattere letterario, individuandone le sue varie forme – in particolare la forma originaria, o le forme originarie, se esse sono più di una – e studiandone le trasformazioni nel corso del tempo. Il suo obiettivo è quello di consentire la pubblicazione di un testo "affidabile" di una determinata opera; come vedremo, questa affidabilità può assumere connotazioni diverse a seconda dell'opera studiata» (Chiesa, 2002, p. 11).

Non ci inoltreremo in questo territorio, ma è certamente utile, affrontando la questione dell'identità, riflettere sull'importanza della nozione di edizione critica, cioè di un testo che si avvicina il più possibile all'originale, e che risponda appunto all'esigenza di "affidabilità". Non solo: un'edizione critica deve dare conto delle scelte operate, delle varianti, delle diverse redazioni, a seconda che si tratti di un'opera classica, medioevale o moderna. Tanto più valore avrà il lavoro di analisi e di ricostruzione del testo, alla ricerca di una sua autorevolezza, e quanto più attenta e analitica sarà l'opera del filologo, tanto più sarà possibile avvicinarsi per approssimazioni sempre minori alla costruzione di un'edizione affidabile. Vero è che il raggiungimento dell'originale è a sua volta più un obiettivo che un risultato definitivo e assoluto. Una contraddizione sembra allora sostenere lo statuto della filologia: da una parte, attraverso operazioni di analisi e di confronto, gli sforzi critici si volgono alla realizzazione di una identità testuale, nella quale proiettiamo innanzitutto il desiderio di trovare l'immutabilità di un testo così come è stato pensato e realizzato dal suo autore; dall'altra, i problemi della trasmissione e dell'edizione

dei testi riportano in primo piano la mobilità, nel tempo, degli originali. Ma il punto è che, oltre ogni incongruenza, «il passaggio dalla fissità testuale alla sua mobilità non toglie valore al concetto di originale; semmai l'arricchisce, e fornisce nuovi e più raffinati strumenti alla sua individuazione e, quando utile, alla sua ricostruzione» (Chiesa, 2002, p. 176). Anche per la filologia, allora, il testo non è un *dato*, bensì un *processo* che, se pure al centro di dinamiche che tendono ad assicurarne la conservazione, allo stesso tempo è un oggetto da porre in discussione, con cui dialogare, da interrogare continuamente.

A partire dagli aspetti costitutivi del ri-uso letterario e dalle specificazioni dei rispettivi ambiti, possiamo chiarire il rapporto tra la nozione di ri-uso e la dimensione retorica della comunicazione. La stessa distinzione tra discorsi di consumo e discorsi di ri-uso può talvolta sfumare e dunque i limiti non appaiono sempre così netti. Non solo: il ri-uso affonda le radici, nonché i presupposti per la sua attuazione, nella tensione frequentemente contraddittoria che si stabilisce tra l'istituzione e il valore. Questo non significa che un testo di ri-uso sia di per sé assiologicamente rilevante, e neppure che, viceversa, un testo di consumo sia privo di qualità di qualsivoglia genere. Il punto è che la collocazione istituzionale appare una condizione necessaria affinché una società accolga e sottoponga a «ripetibile evocazione» (Lausberg, 1949, p. 16) un atto di parola. L'inclusione di un testo in un sistema socialmente riconosciuto, in realtà, apre poi lo spazio a implicazioni complesse, ma anche il nesso con il valore non è certo riducibile a un'unica e irrevocabile modalità: nessun criterio oggettivo, nessuna certezza normativa ne possono stabilire il fondamento. Nell'ipotesi che il giudizio di valore sia attribuito e confermato dall'istituzione stessa, e che dunque un testo giudicato esteticamente rilevante venga sottoposto a ri-uso, non è affatto detto che funzioni allo stesso modo la direzione inversa, cioè che un discorso di ri-uso sia di per sé dotato di valore.

A questo punto, il campo della letteratura entra ancora una volta in stretto contatto con la dimensione sociale: quali sono, si chiede Brioschi, le motivazioni per le quali una comunità decide di accogliere un testo e di rinnovare tale accettazione? La risposta conduce di nuovo verso una triade significativa: la *verità*, lo *stile*, l'*autorità*. Per ognuno di questi motivi, o per più di uno contemporaneamente, un discorso viene riusato, riproposto da un'epoca all'altra, trasferito da una collettività alla fruizione soggettiva e viceversa. La pertinenza di tali principi dipende dal genere di testo in questione, e per quanto riguarda la letteratura, essi funzionano in maniera peculiare. Il primo, la verità, non è poi così essenziale; cioè, non è certo per il grado di verità assoluta che includia-

mo un testo nel *corpus* dei testi letterari (che per definizione sono testi di finzione), e dunque lo sottoponiamo a ri-uso: quella che cerchiamo in un testo letterario è una verità parziale, la motivazione riguarda semmai l'interesse, il rapporto con la possibilità di ricreare un'esperienza. Il secondo, lo stile, è un criterio pertinente alla letteratura, che eleva a valore fondamentale tutti gli aspetti formali ed estetici; ed è proprio la letteratura che offre la maggiore varietà di stili, e che si sottrae a qualsiasi predeterminazione. Talora invece, e in particolare nel caso dei testi sacri, lo stile è una conseguenza più che una causa del ri-uso (seguendo le parole di Brioschi, «un testo sacro non è sacro perché scritto in un certo stile, ma è scritto in quello stile perché è sacro»; Brioschi, Di Girolamo, 1984, p. 12). Il terzo principio, l'autorità, investe un particolare significato nei testi letterari: è una motivazione sufficiente per indurre il lettore al ri-uso, ma allo stesso tempo può diventare un conseguenza dell'atto stesso di ri-usare, cioè l'effetto si riflette sull'autore, dopo che il testo è entrato a far parte, per motivazioni diverse, della "repubblica delle lettere".

Poste queste classificazioni, è evidente che i discorsi di ri-uso costituiscono il fondamento di molti linguaggi artistici. Il punto è che la letteratura sembra acquistare una specifica rilevanza, nel momento in cui, storicamente, si realizza l'incontro tra il genere epidittico e gli aspetti costitutivi del ri-uso. Innanzitutto, è bene ricordarlo, il genere epidittico riguarda le funzioni della lode o del biasimo: storicamente, a differenza dei dibattiti politici e giudiziari, un oratore teneva un discorso che non presupponeva alcuna conseguenza pratica immediata, di fronte a uditori che assumevano il ruolo di spettatori. La presenza di un pubblico, infatti, è la condizione necessaria affinché qualcuno, appunto, giudichi: essa viene a coincidere con la funzione stessa del discorso epidittico, nella sua modalità essenzialmente dialogica. La cerimonia del discorso celebrativo, d'altra parte, è una situazione che si ripete, che può essere ripetuta o "riusata" e sottoposta, in quanto tale, al giudizio estetico. Analogamente avviene nella letteratura: l'incrocio tra il ri-uso da un lato, l'ambito del giudizio estetico dall'altro, implica, all'interno di una specifica situazione istituzionale, i comportamenti e le modalità della comunicazione letteraria.

Le conseguenze appaiono rilevanti; lo spazio della letteratura, difficile o impossibile da determinare in maniera stabile e definitiva, risulta dinamicamente connesso a diversi fattori: a una più o meno stretta corrispondenza alle condizioni del ri-uso; a circostanze che variano, in funzione del tempo, del luogo, della modalità di ricezione;

alla collocazione istituzionale, che garantisce al testo una riconoscibilità e attribuisce senso e valore ai diversi soggetti della comunicazione letteraria. Un apparente paradosso si cela entro questa reciprocità di rapporti: ci si chiede perché si riusa un testo, quali siano i criteri che ne determinano la riusabilità e che quindi lo includono nel *corpus* della letteratura; ma allo stesso tempo non è concepibile letteratura senza ri-uso, poiché l'esperienza estetica è necessariamente un'azione e una ricreazione. Certo, in questo modo è evidente come la complessità e la mobilità di tali presupposti e conseguenze ci impediscano di arrivare a una definizione di letteratura che sia fissa e univoca, e risulta altrettanto ovvio che la concatenazione delle cause investe la dimensione retorica, quella sociale, quella estetica. È anche vero che nessuno di questi criteri che abbiamo usato per circoscrivere la letteratura è davvero esclusivo dell'arte e che «le varie forme del ri-uso, per la molteplicità dei parametri a cui occorre far ricorso, delineano uno spettro privo di discontinuità nette e regolari» (ivi, p. 16), ma sicuramente costituiscono le condizioni perché un testo sia letto come un testo letterario, perché il testo, incluso in una specifica situazione di ri-uso, sia un'opera che si rivolge a un pubblico, entro circostanze e luoghi variabili ma tipici, e si riproponga nella tradizione.

1.6
Il rigore classificatorio e la dinamica funzionale del campo retorico

Le categorie della retorica classica offrono l'immagine complessa di un sistema articolato, e vincolato da regole stabilite *a priori*. Per usare le parole di Lotman (1980, p. 1047), tale disciplina ha attraversato «periodi di rigoglio e di decadimento, in cui sembrava che come sfera del pensiero teorico essa fosse ormai definitivamente un fenomeno del passato». Al di là del percorso storico, l'antitesi che sostiene lo sviluppo della retorica è esattamente l'idea che qui interessa sottolineare: il rigore della classificazione, il presupposto teorico che governa il suo ordinamento interno sono allo stesso tempo i principi su cui si fonda la dinamica di questa disciplina. L'antica arte dell'eloquenza aveva dettato le regole, ma la pratica comunicativa testimonia da sempre l'uso, lo sfruttamento, la violazione delle regole medesime. Così come la partizione della retorica invitava al rispetto di una precettistica orientata al successo dell'orazione, l'atto del discorso mostra che le cinque parti e le rispettive sottocategorie non hanno confini rigidi,

e talvolta il medesimo argomento appartiene all'una e all'altra senza soluzione di continuità.

Il significato di riusare e di attualizzare la retorica classica nasce proprio dall'ampiezza di campo che tale disciplina presenta e dalla potenzialità dei suoi strumenti. La retorica, innanzitutto, è inestricabilmente legata al linguaggio, e dunque la sua prima utilità è la conoscenza del funzionamento della comunicazione, insieme al dominio della parola. Il sistema retorico che qui si propone corrisponde a una possibilità di indagine, e sarà in primo luogo il testo letterario il terreno privilegiato di tali percorsi. D'altra parte, che la letteratura abbia sempre intrattenuto con la retorica una relazione complicata è fuori di dubbio, ma è anche vero che il riscatto di quest'arte è andato frequentemente verso direzioni diverse rispetto a quella dell'analisi testuale. Tanto più compromesso ne è risultato questo rapporto, quanto più stridente è stato il tentativo di far confluire entro una zona di presunta scientificità l'incontro fra i due ambiti.

Invece la qualità dinamica della retorica si attua in virtù della messa in gioco di prospettive diverse ed eterogenee, che al valore della classificazione e dell'ordinamento accostano modalità di indagine allargate, che tengano in considerazione il vasto dominio di tutte le parti: non solo all'*ornatus*, dunque, si riduce la zona di interesse a cui l'analisi letteraria può attingere, o almeno non l'*ornatus* fine se stesso; è dalla prima parte che è necessario prendere avvio, perché l'*inventio*, ribaltata sul piano della comunicazione letteraria, include il reperimento degli argomenti, quindi l'oggetto del discorso, ma anche l'atto enunciativo stesso, con tutte le implicazioni fondamentali che esso comporta sul piano della rappresentazione. Non può essere dimenticata la considerazione della *dispositio*, che regola l'ordinamento e la struttura del discorso: dunque, include la *narratio*, la cui espansione ha dato luogo alla moderna narratologia. Con la terza parte si chiama in causa l'*elocutio* che, ben lungi dal ridursi alle figure, implica la nozione di genere e la complessa connessione con lo sviluppo della stilistica. Lo stesso linguaggio figurale va allora riconsiderato alla luce di un'interpretazione argomentativa dei vari artifici linguistici, che non si limiti alla dimensione stilistica, ma investa gli effetti dell'espressione letteraria sul piano semantico e su quello, ancora più ampio, del funzionamento comunicativo.

La *memoria* e l'*actio* sembrano essere addirittura escluse dal rapporto con il testo scritto, perché tradizionalmente sono strumenti e mezzi dell'oralità. Eppure, proprio le funzioni della memoria ricon-

ducono inevitabilmente e circolarmente al principio dell'*inventio*, secondo il quale non si inventa, ma si trova. La memoria è l'attività che sta alla base del processo mentale della scrittura, ed è il veicolo stesso che costruisce il progetto letterario. Infine l'*actio*, nella sua dimensione essenzialmente pragmatica, chiama in causa la situazione e le circostanze dell'atto comunicativo, gli aspetti non grammaticali della lingua, i significati esemplificati dal testo ma non riconducibili univocamente a un insieme di regole costitutive.

Per distinguere e definire le regole regolanti e le regole costitutive, ci si riferisce in particolare allo studio di Searle sugli atti linguistici (1976, pp. 61-72). Le prime «regolano forme di comportamento già esistenti in precedenza o esistenti indipendentemente; per esempio molte regole di etichetta regolano le relazioni interpersonali, che esistono indipendentemente dalle regole. Le regole costitutive invece non si limitano a regolare; esse creano o definiscono nuove forme di comportamento. Le regole del football o degli scacchi, per esempio, non si limitano a regolare il modo di giocare, ma creano, per così dire, la possibilità stessa di giocare a tali giochi». Dunque le regole regolanti invitano a un certo comportamento, o lo impongono in maniera più o meno imperativa, ma tali comportamenti potrebbero anche essere diversi: dipendono da un accordo, da una partecipazione, da un'attività, affinché le regole svolgano la loro funzione regolativa. Le regole costitutive sono quasi «tautologiche» (ivi, p. 62), osserva ancora Searle, perché il loro oggetto rientra nella condizione di possibilità; cioè il gioco esiste perché esistono le regole.

La grammatica fornisce regole costitutive, poiché esse permettono l'articolazione del linguaggio: in quanto tali sono necessarie. La retorica descrive regole regolanti, perché gestisce i giochi comunicativi: in questo caso le regole hanno uno statuto di possibilità, poiché la comunicazione potrebbe, se non altro, essere diversa.

Funzionalmente riusata, e rielaborata nell'apparato descrittivo tradizionale, la retorica offre un patrimonio imprescindibile per la lettura e l'interpretazione dei testi letterari. Già nel 1978, Costanzo Di Girolamo sosteneva che la riscoperta di tale disciplina «avrebbe ben potuto significare una svolta reale negli studi di poetica, oltre a offrire un collaudato strumento, ora da rimettere a punto, di analisi e classificazione» (ivi, p. 65). In questo senso, e «nel più equo interesse» per tutte le sue parti, l'orizzonte di azione della retorica si mostra certamente assai ampio, e utile alla ridefinizione del fatto letterario. Tanto più che, in una prospettiva descrittiva e non normativa, la nozione stessa di figura non perde la sua connotazione formale, ma viene a

costituire il discorso ideologico e contenutistico: dove i due ambiti, tradizionalmente opposti, non si separano, ma si integrano reciprocamente.

Su un piano che non solo non è più esclusivamente stilistico-formale, ma investe la dimensione antropologica, Ezio Raimondi (2002) vuole riscattare il valore della retorica, in nome di un fondamentale ruolo nella modalità esistenziale dell'essere umano:

> Liberata dalle condanne di oltre un secolo, rivista in una nuova luce di là da certi fatti tecnici, la retorica, attraverso la parola e il mondo delle immagini che ad essa si accompagna, è oggi un'interrogazione razionale sul molteplice che è l'uomo (ivi, p. 51).

L'atteggiamento interrogativo è esattamente il fondamento della pratica retorica, intesa come un campo di elementi funzionali che interagiscono con il testo e con la situazione. Ne deriva un'importante conseguenza, che costituirà uno dei motivi principali dei capitoli seguenti: il rapporto tra retorica e descrizione, tra retorica e interpretazione. «Come sarebbe possibile, d'altro canto», si chiede Raimondi, «interpretare un testo senza conoscere le astuzie della sua costruzione?» (ivi, p. 37). Se è vero che lo strumento retorico è anche uno strumento ermeneutico, l'indagine delle modalità dialogiche del discorso, di qualsiasi natura esso sia, implica di conseguenza un impegno conoscitivo.

A questo punto l'ambito di interesse della retorica diventa davvero ampio, ma rischia di essere sfuggente lo statuto stesso della disciplina. D'altra parte è la complessità del campo retorico che fa di questa arte uno strumento razionale di indagine, proprio là dove i confini non sono sempre definiti in modo assoluto, e al rigore delle numerose classificazioni si accompagna la dinamica di percorsi diversi. Così che la retorica si configura come una tecnica, ma è contemporaneamente una pratica e una teoria; si identifica storicamente con il discorso persuasivo, sebbene al tempo stesso costituisca il sistema di regole e di norme per dominare la comunicazione; è un *corpus* di domande, e in quanto tale è un atto descrittivo e interpretativo.

Certo è che il processo dell'interpretazione non è un movimento lineare e univoco: al contrario porta con sé una molteplicità e una varietà di significati; soprattutto si definisce attraverso una dimensione a più livelli, che chiama in causa la comprensione del significato in primo luogo, ma anche ulteriori atti di giudizio. Questa connessione

tra la tensione dell'interpretazione e un'attiva disposizione dialogica dei soggetti della comunicazione fanno della retorica un sistema di forze che costituisce l'origine e la condizione dello scambio comunicativo. L'interazione tra le parti è appunto il luogo d'azione del campo retorico.

2
Inventio

2.1
Il discorso argomentativo

Prima di inoltrarci nel campo delle competenze più specificamente letterarie, è bene riflettere sulla natura propria dell'argomentazione. Il riferimento fondamentale è, di nuovo, il *Trattato* di Perelman e Olbrechts-Tyteca, nel quale l'argomentazione è intesa come un ambito del ragionamento, opposto alle modalità della dimostrazione e della logica formale. Già si è visto precedentemente che il verosimile è l'oggetto della retorica, e non il vero, e che solo attraverso il procedimento argomentativo è possibile raggiungere l'obiettivo della persuasione. Ma quali sono le strategie discorsive che distinguono la teoria dell'argomentazione dall'esito inconfutabile della dimostrazione?

Il procedimento della logica formale si basa sulla costruzione di un sistema assiomatico: all'interno del quale gli assiomi, appunto, sono le espressioni che devono essere considerate i presupposti validi e indiscussi. Attraverso alcune regole di trasformazione, dette anche operatori, arbitrariamente o convenzionalmente introdotti, si deducono, dalle espressioni o simboli di partenza, altre espressioni ugualmente valide all'interno del sistema. Questo processo funziona esattamente come un calcolo, il cui risultato è univoco e assoluto: è vero o è falso. La condizione, come osservano Perelman e Olbrechts-Tyteca, è che la dimostrazione finale, cioè l'esito di queste combinazioni, abbia valore di necessità e non dia luogo a dubbi o ambiguità. La correttezza di un sistema assiomatico, dunque, non include considerazioni riguardo al senso delle espressioni stesse né, tantomeno, relative all'interpretazione: importa, invece, che la loro forma logica funzioni.

I rapporti tra i calcoli logici e la lingua naturale sono stati oggetto di studi nell'ambito della linguistica, della semiotica, della filosofia analitica. Possiamo

cercare nei calcoli logici «l'immagine e la promessa di una lingua perfetta, contrapposta all'imperfezione irredimibile della lingua comune» (Brioschi, 1999, pp. 15-20). Il tentativo di eliminare tutto ciò che nel linguaggio appare superfluo e soprattutto impreciso comporta ad esempio che anche gli operatori più comuni perdano la diversità e la molteplicità delle proprie valenze: come la congiunzione "e", che può assumere ad esempio «un valore di successione temporale ("salutò con un gesto *e* uscì dalla stanza")», ma non è certo il sistema assiomatico-deduttivo che ce lo rende esplicito. «Potremmo replicare», continua allora Brioschi, «rivendicando a vantaggio della lingua comune proprio la flessibilità, la sottigliezza di sfumature, il potere di sintesi che sono precipuamente sue, contro l'arida analiticità e la rigida regimentazione imposte, appunto, artificialmente dai calcoli ai nostri strumenti espressivi». Il punto è che ogni sistema risponde a scopi diversi: la modalità comunicativa del linguaggio non mostra affatto di poter essere ricondotta entro il funzionamento dei calcoli logici, ma evidentemente essa deve essere intesa e descritta all'interno di sistemi diversi.

Ebbene, non la dimostrazione può rendere ragione della maggior parte dei processi comunicativi, bensì l'argomentazione, perché essi si appellano quasi sempre a un insieme di circostanze e di motivazioni che sfuggono alla certezza assoluta dell'evidenza dimostrativa. Dunque, quando un discorso o un ragionamento non deriva da un calcolo logico, si instaura una situazione diversa, sulla quale non è più possibile esercitare un controllo assoluto attraverso verifiche stringenti o universalmente valide; non per questo la teoria dell'argomentazione si sottrae all'indagine razionale: anzi, maggiore dovrà essere, in questo caso, la consapevolezza dei nostri atti di comunicazione. Strumento dell'argomentazione è la retorica, nella sua ampiezza di campo, nell'articolazione delle sue categorie e classificazioni: l'obiettivo è la persuasione dell'interlocutore.

Infatti, una tensione fondamentale sorregge ogni forma di argomentazione, che consiste nella ricerca di un'intesa fra i soggetti dello scambio comunicativo: il "contatto delle menti", è stato definito da Perelman e Olbrechts-Tyteca. Naturalmente la prima condizione è l'esistenza di un linguaggio comune, comprensibile per entrambi, ma altre implicazioni appaiono più interessanti, nel momento in cui si entra in merito alla modalità del contatto tra le parti. La diversità soggettiva, culturale e sociale degli interlocutori ha sempre provocato, lo si è visto nella storia della retorica e dei generi retorici, conseguenze importanti sulla costituzione stessa del discorso; persino la scelta dell'esclusione è parte stessa del progetto discorsivo, cioè la selezione del proprio ipotetico pubblico:

Esistono esseri con cui ogni contatto può apparire superfluo o poco desiderabile; esistono esseri ai quali non ci si cura di rivolgere la parola, e ne esistono pure altri con i quali non si vuole discutere ma ai quali ci si accontenta di rivolgere ordini (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1958, p. 17).

Ma l'aspetto davvero importante di questo contatto delle menti, implicito nella natura stessa dell'argomentazione, è la condizione di esistenza del gioco comunicativo: l'oratore deve attribuire «un valore all'adesione del proprio interlocutore, al suo consenso, al suo concorso mentale» (ivi, pp. 17-8). Si tratta di un principio profondamente democratico, che costruisce la reciprocità del rapporto comunicativo: da un lato, il desiderio di convincere comporta un atteggiamento di attenzione e di interesse da parte di colui che parla verso chi ascolta; dall'altro, ascoltare significa essere disposti eventualmente ad ammettere il punto di vista altrui. In questo senso, la dimensione argomentativa, proprio perché non segue il procedimento unilaterale del calcolo, deve fare appello alla forza del percorso razionale, e alla collaborazione degli interlocutori. Una grande differenza, osservava già Aristotele, separa le modalità del ragionamento logico-dimostrativo da quello retorico-argomentativo. Al primo pertiene tipicamente il sillogismo, al secondo l'entimema.

La forma del *sillogismo* classico si compone di due premesse e di una conclusione; si tratta di un procedimento che vuole stabilire la validità dell'inferenza deduttiva: cioè, se le due premesse sono vere – e questa d'altra parte è la condizione che conferisce senso a un sillogismo – si deduce da esse una verità inconfutabile. Ecco dunque un noto esempio di sillogismo:

P.¹ : Tutti gli uomini sono mortali;
P.² : Aristotele è un uomo;
C. : Aristotele è mortale.

È questo appunto il caso in cui, poste due affermazioni vere e incontrovertibili, la relazione che si costruisce è non solo ovvia, ma evidente: la certezza che ne emerge risulta dalla logica interna del ragionamento. Nessun'altra conclusione potrebbe essere dedotta dalle due condizioni di partenza.

Può avvenire, invece, che entrambe le premesse, o una sola di esse, siano false e la relazione data dall'inferenza sia valida: infatti, è molto importante distinguere il problema della verità, che riguarda le singole

affermazioni, da quello della validità, che riguarda il rapporto costruito dal sillogismo, cioè l'inferenza. Si veda il seguente esempio:

P.[1] : Tutti e solo gli uomini sono mortali;
P.[2] : Nerone non è un uomo;
C. : Nerone non è mortale.

La prima premessa è ovviamente falsa; la seconda potrebbe essere falsa (se ci si riferisce all'imperatore romano), o vera (se Nerone fosse ad esempio il nome di un cane), ma il sillogismo è comunque valido perché la conclusione deriva logicamente dalle premesse.

Con un esempio analogo, si può ipotizzare il caso opposto, nel quale le premesse siano vere, ma il sillogismo non è valido:

P.[1] : Tutti gli uomini sono mortali;
P.[2] : Nerone non è un uomo;
C. : Nerone non è mortale.

Eliminando l'avverbio «solo», la prima premessa è diventata vera, la seconda si riferisce al nome di un cane, dunque è anch'essa vera; ma la conclusione, se pure uguale a quella del caso precedente, non deriva logicamente dal ragionamento, l'inferenza non è valida: escludendo Nerone dal regno degli esseri umani, infatti, non è possibile, automaticamente, donargli l'immortalità.

L'ultimo caso che prendiamo in considerazione è quello chiamato dai logici «controesempio» (Penco, 2004, p. 11); le due premesse sono vere, ma l'argomentazione è scorretta, perché «la conclusione è altamente implausibile o palesemente falsa»:

P.[1] : Gli italiani sono europei;
P.[2] : I francesi sono europei;
C. : Gli italiani sono francesi.

Nessuna logica interna, naturalmente, autorizza a una simile sovrapposizione fra i termini delle due premesse, dunque l'inferenza non è valida. Altre combinazioni e diversi esempi si potrebbero annoverare, ma la modalità della relazione è sempre la stessa: il sillogismo corrisponde a un calcolo logico, che permette di arrivare a un risultato, a partire da determinate premesse: se le premesse sono vere e l'inferenza è valida, la conclusione è vera, altrimenti è falsa.

L'*entimema*, apparentemente analogo al sillogismo, si sviluppa da condizioni e circostanze diverse. La prima premessa è frequentemente taciuta e sottintesa, poiché appartiene all'ambito delle conoscenze comuni e generiche; la seconda premessa, se pure assume forma assertiva, non ha validità assoluta: la relazione che ne deriva, dunque, nega che la conseguenza sia improrogabile. Siamo, insomma, nell'ambito del possibile o del probabile, dove il ragionamento che sorregge l'entimema costruisce non un calcolo, ma un'argomentazione. Aristotele lo definiva un sillogismo retorico, perché in esso le premesse sono verosimili: molte pagine della *Retorica* sono dedicate a questo tipo di ragionamento, i cui numerosissimi casi sono suddivisi in diverse categorie. Uno dei primi esempi è il seguente, costituito da una premessa e una conclusione:

Se non è giusto andare in collera contro coloro
che involontariamente hanno fatto del male,
non conviene provare riconoscenza
se un uomo fa del bene a qualcuno perché costretto (*Retorica*, 1397a).

Ciò che rimane implicito è l'importanza della volontà nelle azioni umane, in funzione dei concetti di bene e male: non c'è colpa in un atto involontario, come non c'è merito nella costrizione.

Di un entimema successivo, dipendente dall'argomentazione della quantità, cioè del più e del meno, è lo stesso Aristotele a rendere palese la premessa implicita, e il senso generale del ragionamento:

Se neppure gli dèi sanno tutto,
difficilmente lo sapranno gli uomini (*Retorica*, 1397b).

Posto che gli dèi sappiano più degli esseri umani, ecco la spiegazione immediatamente successiva: «Se una cosa non si realizza nel caso in cui più dovrebbe realizzarsi, evidentemente non si realizzerà neppure nel caso in cui meno dovrebbe realizzarsi».

D'altra parte, scrive Aristotele, gli entimemi possono essere confutati: questo non significa, lo abbiamo variamente ribadito, che il loro statuto sia debole o che le affermazioni siano arbitrarie; piuttosto che l'entimema è costituito da proposizioni non di per sé evidenti, non assolute. Proprio per tale motivo, gli entimemi sono meccanismi razionali, fondamentali e ricorrenti all'interno del discorso persuasivo, usati, con diversa consapevolezza, nelle situazioni più varie. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958) li includono negli argomenti che essi definiscono «quasi-

logici» (ivi, p. 203), volendo in tal modo riferirsi a quegli argomenti che hanno una certa forza di convinzione, ma che non sono riducibili a dimostrazioni formali o a ragionamenti matematici. Non sempre facile, naturalmente, risulta distinguere tra sillogismo ed entimema, poiché entrambi fanno uso della relazione di conseguenza logica; ma un simile rapporto di implicazione fonda gran parte dei nostri discorsi, e la natura di tale relazione determina la qualità e la modalità della comunicazione.

Altrettanto frequente è trovare simili argomentazioni nei discorsi dei testi letterari. Nel caso di un racconto di Italo Svevo, *La Novella del buon vecchio e della bella fanciulla* (1923-28), l'implicazione logica è finalizzata al conseguimento di un effetto ironico. La situazione narrativa, si ricorda, è la seguente: il protagonista ha avuto una relazione con una giovane e bella ragazza; ora, *vecchio* e malato, si scontra con le obiezioni dell'infermiera privata, severa, gelosa, e a suo modo affettuosa, poiché le sue opinioni non rientrano, o non vengono accettate, dal comune buon senso: «Per la prima volta parlò chiaramente del passato confessando quello ch'essa forse sapeva o di cui almeno dubitava. – I trascorsi di gioventù devono essere dimenticati. Ad ogni modo non possono più essere ripetuti. – Ma l'infermiera non si quietò. Per quanto non le mancasse nulla in quella casa, pure le spiaceva di veder preparati per altri quei buoni cibi. Velenosamente rispose: – Cinque mesi or sono Lei era dunque giovine! – Solo cinque mesi sono trascorsi da allora? – domandò il vecchio stupito. A lui pareva fosse trascorso un secolo dall'ultima visita della giovinetta. Rifece il conto e trovò che quel periodo di tempo non raggiungeva neppure i cinque mesi. Non rispose all'infermiera, ma dubitò di essere vecchio essendo stato tanto giovine cinque mesi prima. Non dubitò però del proprio sincero desiderio di morale e di bontà» (ivi, vol. II, p. 471).

L'ironia della replica della donna si origina dalla sovrapposizione tra la considerazione del tempo cronologico ed esterno, con il tempo interiore, personale e indipendente. Ma il paradosso vero e proprio deriva dallo scontro tra la progressione consequenziale del pensiero del vecchio e l'evidenza della realtà; il punto di riferimento oggettivo esterno costituisce l'ostacolo contro il quale si misura la riflessione del protagonista, fondata su un'assoluta coerenza logica:

P.[1] : la relazione con la fanciulla è sintomo di gioventù;
P.[2] : la relazione con la fanciulla risale a cinque mesi prima;
C. : cinque mesi prima era dunque giovane.

Il ragionamento deduttivo è valido perché appare coerente e logico. È la verità della prima premessa che è revocata in dubbio dalla donna, e dunque condannata, mentre il vecchio pone quella premessa alla base della sua concezione della senilità, relativa e indipendente da fattori meramente cronologici. L'argomentazione, ribadiamo, non è un calcolo: la molteplicità dei punti di vista è

prodotta proprio da una diversa interpretazione del discorso, sillogistico per il vecchio, falso e assurdo per l'infermiera.

2.2
I soggetti della comunicazione

Si è visto come il *Trattato* di Perelman e Olbrechts-Tyteca intenda avviare un processo di rivalutazione della retorica, a partire dal concetto di verosimiglianza. Il vasto campo dell'argomentazione comprende infatti la maggior parte dei nostri ragionamenti, a esclusione della certezza razionale, che deriva dalla dimostrazione. Sostenendo di oltrepassare in alcuni punti i limiti della retorica classica, poiché in tale ambito il fine era innanzitutto l'arte di parlare in pubblico in modo persuasivo, i due autori mettono in luce che «lo scopo dell'oratoria è il medesimo di ogni argomentazione, l'adesione delle menti» (ivi, p. 8). La dichiarazione d'intenti è dunque chiara: non solo il discorso parlato è oggetto del loro studio, ma anche e soprattutto i testi scritti. I due concetti di oratore e di uditorio si delineano come fondamentali, in questo senso, all'interno di una teoria generale dell'argomentazione: l'atto comunicativo, infatti, è funzione tanto di colui da cui ha origine il discorso, quanto di coloro ai quali egli si rivolge. Già nell'*Introduzione* del *Trattato* è messo in evidenza un principio imprescindibile della comunicazione scritta:

> Della retorica tradizionale conserveremo invece l'idea stessa di *uditorio*, che evochiamo immediatamente quando pensiamo a un discorso. Ogni discorso si rivolge a un uditorio, e troppo spesso si dimentica che ciò vale per qualsiasi scritto. Mentre il discorso è concepito in funzione diretta dell'uditorio, l'assenza materiale dei lettori può far credere allo scrittore d'essere solo al mondo, sebbene, coscientemente o incoscientemente, la sua pagina sia sempre condizionata da coloro ai quali intende rivolgersi (ivi, pp. 8-9).

L'argomentazione si sviluppa tra queste due polarità, i due soggetti che presiedono alla comunicazione. Se argomentare significa influire per mezzo del discorso sull'intensità dell'adesione di un uditorio a determinate tesi, è necessario innanzitutto che l'oratore venga riconosciuto come tale da chi lo ascolta, «occorre avere qualche qualità» (ivi, p. 20) per prendere la parola. Naturalmente tali qualità variano a seconda delle circostanze, delle epoche, delle condizioni: in determinate situazioni, sostengono ancora gli autori del *Trattato*, l'oratore è autorizzato dalla sua funzione stessa; in altre, una precisa regolamentazione ordina la gestione del discorso. Certo, la qualità intesa come condizione per

prendere la parola appare «più chiaramente allorché l'argomentazione è sviluppata da un oratore, che si rivolge verbalmente a un uditorio determinato, che non quando è contenuta in un libro messo in vendita in libreria» (ivi, p. 20).

Ma la questione forse più rilevante, e frequentemente ribadita nel *Trattato*, è quella che riguarda il vincolo che lega reciprocamente oratore e uditorio. Poiché, infatti, l'oratore «mira a ottenere l'adesione di coloro ai quali si rivolge, l'argomentazione è, nel suo insieme, relativa all'uditorio sul quale vuole influire» (*ibid.*). L'oratore, dunque, non si delinea come una figura indipendente, né come un principio primo dal quale tutto deriva. In tale prospettiva, egli viene a occupare invece una posizione relazionale che non ne sminuisce affatto il valore, poiché continua a costituire l'origine del discorso, ma lo colloca in una dimensione dialogica: l'oratore deve infatti «adattarsi» all'uditorio, senza il quale lui stesso non avrebbe senso.

Da qui discende la complessità di definire l'uditorio, che i due autori individuano come «l'insieme di coloro sui quali l'oratore vuole influire per mezzo della sua argomentazione» (ivi, p. 21). Il riferimento generico a una simile comunità non deve però apparire vago o provvisorio, poiché la circostanza particolare ne determina di volta in volta la fisionomia. Ecco perché nel *Trattato* si parla di uditorio inteso come «costruzione dell'oratore», fondata non tanto sulle motivazioni soggettive, quanto sull'analisi dei possibili effetti: «ciò che importa a chi voglia effettivamente persuadere degli individui concreti, è che la costruzione dell'uditorio non sia inadeguata all'esperienza» (*ibid.*). Presupposto necessario per il buon esito del discorso è dunque «la conoscenza dell'uditorio che ci si propone di convincere» (ivi, p. 22). Naturalmente, il più delle volte, si tratta di un pubblico composito, non omogeneo: in questo caso non solo la conoscenza dell'uditorio da parte dell'oratore è un'operazione complessa, ma egli dovrà organizzare la sua argomentazione in funzione di tale varietà di ricezione. In un senso, dunque, l'adattamento dell'oratore verso la molteplicità collettiva del destinatario implica uno spostamento continuo e determina la natura del discorso; in un altro, all'uditorio è affidato il compito di decidere del carattere convincente di un'argomentazione.

A questo punto, emerge la necessità di ipotizzare almeno una tipologia di uditori, in funzione della quale l'oratore si rappresenta il suo pubblico. La tripartizione presentata dagli autori è costituita dall'uditorio universale, dall'interlocutore unico, dalla deliberazione intima. L'uditorio universale, non definito spazio-temporalmente, implica un con-

senso pressoché unanime; certo, la verità oggettiva e assoluta sarebbe relativa a un'universalità davvero totalizzante, ma l'argomentazione, per sua natura, nega una simile condizione. Dunque l'uditorio universale è più propriamente ciò che ogni oratore immagina corrisponda a tale concetto: così che anche l'estensione dell'universale è ridotta alle condizioni reali entro le quali può avvenire la comunicazione. In questo modo, insomma, il confine tra un uditorio universale e un uditorio concreto e determinato non è rigido, proprio perché il concetto di universalità riferito a un pubblico ha sempre limiti e determinazioni.

Il secondo tipo è l'argomentazione davanti a un solo interlocutore, che frequentemente si trasforma in un dialogo. Talvolta avviene che l'uditore unico diventi l'incarnazione dell'uditorio universale, poiché questa rimane l'aspirazione dell'oratore; ma, più frequentemente, «nel dialogo abituale gli interlocutori tendono semplicemente a persuadere il loro uditorio con lo scopo di determinare una azione immediata o futura: su questo piano pratico si sviluppa la maggior parte dei nostri dialoghi quotidiani» (ivi, pp. 41-2). Aggiungono i due autori che in molti casi, anche quando il singolo è considerato l'incarnazione di un uditorio genericamente ampio, non si tratta sempre di quello universale. Esso è anzi molto spesso l'incarnazione di un uditorio specifico. È questa una tecnica che si ritrova «in tutto il corso della storia letteraria e politica: è ben raro il caso di un discorso pubblicato il cui destinatario non debba essere considerato l'incarnazione di un uditorio particolare determinato» (ivi, p. 43).

Il terzo tipo di uditorio preso in considerazione è la deliberazione intima, intesa come una specie particolare di argomentazione. Si tratta dell'analogo procedimento valido per i casi precedenti, solo che ragionamenti e motivazioni sono rivolti a se stesso, per convincersi di una tesi, per confermare una scelta, o per decidere, valutando argomenti a favore o contrari. Non solo: argomentazioni successive a una decisione intima possono assumere lo stesso valore di un discorso rivolto a un uditorio particolare o determinato; in questo caso, infatti, esse costruiscono la conferma *a posteriori*.

Noi sosteniamo da una parte che una convinzione, una volta stabilita, possa sempre essere intensificata, dall'altra che l'argomentazione è in funzione dell'uditorio al quale ci si rivolge. È quindi legittimo che chi ha acquistato un certo convincimento lo voglia confermare a se stesso e soprattutto di fronte agli attacchi che possono venirgli dall'esterno, ed è normale che egli prenda in considerazione tutti gli argomenti suscettibili di rafforzarlo. Le nuove ragioni possono

intensificare la convinzione, proteggerla contro alcuni attacchi ai quali dapprincipio non si era pensato, precisarne la portata (ivi, p. 47).

L'argomentazione è funzione dell'uditorio al quale ci si rivolge; l'oratore deve adattarsi all'uditorio e, d'altra parte, il genere del discorso seleziona il pubblico. La reciprocità dei rapporti tra gli elementi della comunicazione emerge con evidenza: la definizione dell'uditorio è allora dipendente strettamente dal progetto dell'oratore, ma l'argomentazione determina a sua volta l'uditorio. A questo proposito, osservano Perelman e Olbrecths-Tyteca che la questione si complica quando si tratta dell'uditorio dello scrittore, perché i lettori non possono essere individuati con certezza, pur costituendo sempre «l'incarnazione di un uditorio particolare determinato» (ivi, p. 43).

La situazione letteraria implica infatti, relativamente al rapporto comunicativo, un'articolazione particolare, sia per quanto riguarda colui che parla, sia per quanto riguarda colui che legge. Scrive Reboul (1996, p. 180) che la prima domanda da porsi in presenza di un testo è esattamente: «chi parla?». Ma la natura del testo letterario mostra, rispetto al discorso dell'oratore, una fondamentale differenza nella dissociazione dell'emittente: l'autore detiene il ruolo della creazione, egli è la persona reale che progetta il testo e lo realizza attraverso la scrittura; che decide stile e struttura formale, e offre al pubblico un prodotto. La voce che parla nel testo, però, non corrisponde a quella dell'autore: nella infinita varietà di modulazioni enunciative che il testo letterario può offrire, la voce narrante è sempre distinta dallo scrittore. La distanza può andare da un grado minimo, che vede autore e voce narrante quasi coincidere, a un grado massimo che li separa totalmente. Ma ciò che conta è che l'operazione della scrittura prevede per sua natura una mediazione che colloca il mondo costruito dalla finzione in un universo di invenzione, nel quale è compreso, appunto, anche il soggetto enunciativo che parla nel testo. Quindi chi pronuncia le parole: «Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti» non è Alessandro Manzoni, bensì il narratore dei *Promessi Sposi*. Così come colui che dice «Né più mai toccherò le sacre sponde» non è esattamente Ugo Foscolo, ma l'io poetico a cui la scrittura in versi dà forma e consistenza.

È proprio questa distanza ineludibile che permette la comunicazione letteraria. La scrittura, infatti, è un'operazione riflessa, che implica l'atto della creazione di un mondo parallelo e distinto da quello reale. La proposta che l'autore rivolge al lettore è appunto fondata sulla

condivisione della storia: l'universo diegetico, progettato e inventato, è oggetto del discorso; accettare tale offerta comporta, per il lettore, l'impegno della lettura.

Anche sul piano della ricezione, la modalità comunicativa produce un interessante intreccio di livelli: se l'autore stesso è una figura evocata dal testo, non certo una vera presenza, proprio in virtù del testo letterario, si stabilisce un rapporto dialogico tra autore e lettore, un'interazione che rende ugualmente necessari i soggetti di tale comunicazione. Il lettore non è affatto semplicemente un termine passivo: leggendo, egli decide di accettare la proposta, decodifica il testo, soprattutto conferisce significato a un atto enunciativo che rimarrebbe privo di scopo, se non ci fosse un interlocutore, un individuo disposto a collaborare con l'autore, perché la storia ri-creata diventi la sua esperienza di lettura.

Anticipando l'epoca delle grandi discussioni sul lettore, che nella diversità delle rispettive posizioni hanno attraversato i decenni del novecento dagli anni Sessanta in poi, Jean-Paul Sartre (1947) rappresenta genialmente, nell'immagine della trottola, la condizione di esistenza dell'opera: «L'oggetto letterario è infatti una strana trottola che esiste quando è in movimento. Per farla nascere occorre un atto concreto che si chiama lettura, e dura quanto la lettura può durare. Al di fuori di questo, rimangono solamente i segni neri sulla carta. [...] Dunque, non è vero che si scriva per sé: sarebbe il peggiore smacco; proiettando le proprie emozioni sulla carta, si riuscirebbe appena a prolungarle di poco. L'atto creatore è un momento incompleto e astratto nella produzione di un'opera; se l'autore fosse solo, potrebbe scrivere finché vuole, ma l'opera come *oggetto* non verrebbe mai alla luce, e lo scrittore dovrebbe abbandonare la penna e disperare. Ma l'operazione dello scrivere implica quella di leggere come proprio correlativo dialettico, e questi due atti distinti comportano due agenti distinti. Solo lo sforzo congiunto dell'autore e del lettore farà nascere quell'oggetto concreto e immaginario che è l'opera dello spirito. L'arte esiste per gli altri e per mezzo degli altri» (ivi, pp. 76-9).

La disposizione allocutiva della scrittura letteraria chiama in causa un interlocutore che attiva questo processo comunicativo, secondo le forme di una collaborazione dialogica; cioè, è nel momento della ricezione da parte del lettore che l'opera trova il compimento cui era fin dall'inizio destinata. L'interazione finisce per annullare, dunque, l'univocità della direzione: scrittura e lettura si integrano e si compensano. La polarità che sorregge la dinamica del testo ha origine nel progetto letterario, e in esso è già iscritta l'immagine di un lettore elettivo: Perelman parla a questo proposito di «uditorio presunto», implicando entro tale definizione

l'attesa dello scrittore nei riguardi del suo pubblico di lettori. L'appello dell'autore al lettore assumerà naturalmente i toni e le declinazioni di un'assoluta variabilità, ma la natura retorica del testo letterario conduce certamente verso conseguenze importanti e di non facile soluzione dal punto di vista teorico: apre infatti, da un lato, la questione della responsabilità, e dall'altro il problema dell'interpretazione.

2.3
L'atto enunciativo

È ancora Reboul (1996, p. 181) a guidarci verso una domanda fondamentale: «*Come* l'autore si manifesta nel discorso? È il problema dell'enunciazione». La modalità dell'enunciazione, difatti, è un argomento principe dell'analisi retorica. Si è visto, innanzitutto, che l'asimmetria fra gli interlocutori, uno dei tre criteri del ri-uso, stabilisce un rapporto di superiorità dell'autore rispetto al destinatario, perché quest'ultimo non può rispondere sullo stesso piano all'autore. In realtà, è proprio tale asimmetria la condizione affinché si realizzi la comunicazione, all'interno di una situazione che, se pure dialogicamente impostata, non può che prevedere un parlante e un ricevente. In letteratura la responsabilità della parola comporta certamente una conseguenza importante, cioè il "principio di paternità". Come Brioschi frequentemente ricorda nei suoi saggi, tra le regole del comportamento letterario il principio di paternità è un presupposto fondamentale, perché quando il lettore fruisce il testo, ciò che legge è sempre il discorso di un altro: l'individuo responsabile del discorso pronunciato è evocato dal testo e a lui, inequivocabilmente, bisogna fare riferimento. La paternità è una legittimazione che garantisce il gioco comunicativo.

Se il versante autoriale investe la questione della responsabilità, quello diegetico, interno al testo, riguarda le parole pronunciate: i due aspetti, se pure distinti, sono dipendenti reciprocamente, poiché l'atto enunciativo rappresenta precisamente il progetto letterario della mente creativa. Esso immette il lettore nel mondo della finzione, all'interno del quale le strategie discorsive governano retoricamente il dialogo. Il discrimine tra realtà e finzione, tra il mondo dell'autore e del lettore intesi come individui empirici, e l'universo dei soggetti narrativi o poetici è quindi costituito dall'atto stesso della lettura. Il lettore vive una nuova esperienza, poiché la fruizione ha il potere di renderla non meno vera o non meno autentica della sua propria realtà; attraverso quella che Coleridge ha definito «sospensione dell'incredulità», l'io leggente accetta

quella proposta e decide di seguire o di credere alle verità *finte* che le parole scritte gli propongono. Una realtà varia, *un mondo possibile*, costituito da infinite sfaccettature, a cui il linguaggio conferisce appunto forma ed esistenza. Scrive Federico Bertoni (1996, pp. 178-9): «Al di là di una separazione ontologica più o meno plausibile, la differenza tra realtà e finzione letteraria sta allora nella natura dei rispettivi atti linguistici: le frasi di un romanzo non sono infatti asserzioni su uno stato di cose illusorio – ciò che farebbe della letteratura un'appendice parassitica del discorso "serio" – ma sono finte asserzioni su uno stato di cose (tenuto per) reale. La verità insomma, a dispetto delle pretese platoniche di esistenza, è ciò che noi assumiamo sia la verità».

Sono celebri le domande che Erich Auerbach (1946, p. 314) include in un capitolo di *Mimesis*, dedicato all'analisi di un episodio del romanzo di Virginia Woolf, *Gita al faro*: «Chi parla in questo capoverso? Chi guarda la signora Ramsay? Chi fa la constatazione che nessuno aveva mai avuto un'espressione così triste e chi fa supposizioni sulla lacrima, la quale – forse – si forma e cade nel buio, sull'acqua in movimento che l'accoglie e poi torna nell'immobilità?». Sono precisamente la natura e la modalità della voce che vengono chiamate in causa, e non è un caso che l'ultimo quesito in questo passo riguardi la presenza autoriale: «È forse l'autore stesso?». La risposta non è univoca, poiché investe il progetto di scrittura, il rapporto narratore-personaggio, il grado di realtà all'interno della finzione narrativa. E infatti, continua Auerbach, «a questo riguardo correvano delle voci. Ma non saranno false?» Il mondo finto non si sovrappone a quello vero, ma ne riflette alcuni aspetti, soprattutto si appropria del suo linguaggio per indicare al suo interno gli statuti del discorso, e per non dimenticare mai la sua inestricabile connessione con i soggetti che lo fanno vivere.

L'atto enunciativo permette così il dialogo extradiegetico tra autore e lettore, e al contempo costruisce il mondo verosimile dell'invenzione letteraria. Certo è che la verosimiglianza è un concetto assai vasto, e non implica di per sé alcuna gerarchia stabilita *a priori* nei diversi livelli di vicinanza o lontananza della rappresentazione rispetto al vero. Anzi, da un lato gli enunciati finzionali sono sempre finti, poiché nessun fondamento ontologico può essere dato a un mondo costruito solo dal linguaggio, dall'altro l'*inventio* narrativa o poetica trova il suo fondamento e la sua origine nella realtà del suo autore: che sia una realtà storica, coscienziale o mentale, a questo punto poco importa.

Il fatto è che le modalità dell'enunciazione rendono ragione di questa separazione, ma anche della zona fluida e osmotica che collega i

due universi, quello reale e quello di invenzione. «I livelli della realtà in letteratura» – come li chiamava Calvino, intitolando un famoso saggio del 1978, ora incluso in *Un pietra sopra* – possono incontrarsi, saldarsi, mescolarsi, e numerose sono le opere che riflettono sulla modalità della propria costruzione, rendendo espliciti e talora tematizzando gli elementi dialogici dell'enunciazione, i materiali di cui sono composte.

Un esempio poetico è, a questo proposito, particolarmente significativo. In una poesia di Vittorio Sereni del 1971, *Niccolò*, compresa in *Stella variabile* (1981), l'io lirico si rivolge a un amico, nel giorno della sua morte, per fissarne il ricordo nei versi (si tratta appunto dell'amico Niccolò Gallo):

Quattro settembre, muore
oggi un mio caro e con lui cortesia
una volta di più e questa forse per sempre.

[...]
Adesso
che di te si svuota il mondo e il *tu*
falsovero dei poeti si ricolma di te
adesso so chi mancava nell'alone amaranto
che cosa e chi disertava le acque
di un dieci giorni fa
già in sospetto di settembre. Sospesa ogni ricerca,
i nomi si ritirano dietro le cose
e dicono no dicono no gli oleandri
mossi dal venticello.
E poi rieccoci
alla sfera del celeste, ma non è
la solita endiadi di cielo e mare?
Resta dunque con me, qui ti piace,
e ascoltami, come sai.

È un'operazione rilevante e tutta interna al testo: nel momento in cui l'io lirico si rivolge a un personaggio identificato dall'esperienza e dal riferimento alla propria realtà affettiva, l'amico Niccolò Gallo, introduce nei versi la forma linguistica delle relazioni dialogiche della scrittura poetica. Nel «*tu* falsovero dei poeti» si riflette l'immagine dell'interlocutore, chiamato in causa dall'autore e sottoposto alle modalità di rappresentazione più diverse. Nella relazione asimmetrica tra il soggetto dell'enunciazione e l'io leggente, Sereni esplicita i presupposti della struttura argomentativa, e individua nella modulazione del tu un elemento costitutivo del discorso poetico. Negando palesemente un limite preciso, il rapporto tra verità e finzione emerge proprio nella qualità dell'ag-

gettivo «falsovero»: il contrasto implicito annulla il discrimine tra il luogo della finzione letteraria e il suo contesto extratestuale, non certo con l'intento di negarne il contatto, ma al fine di ridurne la possibilità di una aprioristica e stabile determinazione. È dunque nella situazione contingente dell'atto creativo che l'io lirico si rivolge a un Niccolò empirico e realmente vissuto, ma il pronome di seconda persona singolare continua a collocarsi nella zona del «falsovero», proprio perché nel testo non può essere inclusa alcuna nozione extratestuale. L'autore fornisce segnali, talora inequivocabili, di tale relazione, ma nel momento in cui stabilisce il contatto tra il generico tu e un uomo niente affatto inventato, tematizza nei versi lo statuto precario di tale riferimento. Se l'esperienza è un presupposto della creazione letteraria, i due ambiti rimangono separati perché la scrittura non può sostituire in alcun modo l'esistenza reale.

Impossibile, parlando di modalità retorica dell'enunciazione, non pensare a una grande opera medioevale, il *Decameron* di Giovanni Boccaccio, in cui è proprio l'atto del racconto che viene riprodotto nei diversi livelli del testo. È noto che il *Decameron*, il cui titolo significa dieci giorni, è composto da cento novelle: la struttura narrativa prevede un narratore che racconta una storia, entro la quale dieci altri narratori raccontano le novelle. La "cornice" introduce e conclude ogni giornata, generando un racconto a sua volta, e dando luogo a un rapporto di dipendenza biunivoca tra i livelli stessi della narrazione, poiché le novelle, di per sé indipendenti, realizzano il loro significato in funzione del piano generale, mentre anche la cornice interagisce con esse. Due modalità solo apparentemente contrastanti coesistono: una forte unitarietà a livello di struttura, che costruisce un disegno organico e geometricamente rappresentabile; allo stesso tempo, una narrazione polifonica, che attraversa generi e stili differenti, veicolando punti di vista che prescindono assolutamente da una determinazione *a priori*. All'interno, riflessioni sull'arte del racconto, considerazioni metaletterarie, un coacervo di registri espressivi; leggiamo una pagina significativa dell'*Introduzione* alla prima giornata, che è anche un'introduzione generale al *Decameron*:

«Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose, tante conosco che la presente opera al vostro iudicio avrà grave e noioso principio, sì come è la dolorosa ricordazione della pestifera mortalità trapassata, universalmente a ciascuno che quella vide o altramenti conobbe dannosa, la quale essa porta nella sua fronte. Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre tra' sospiri e tralle lagrime leggendo dobbiamo trapassare. Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia reposto, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. E sì come la estremità della allegrezza il dolore occupa, così le miserie da sopravegnente letizia sono terminate. A questa brieve noia (dico brieve in quanto in poche lettere si contiene) seguita prestamente la dolcezza e il piacere il quale

io v'ho davanti promesso e che forse non sarebbe da così fatto inizio, se non si dicesse, aspettato».

L'immagine di un pubblico privilegiato, innanzitutto, si profila ad apertura di pagina: alle donne, e in particolare «alle donne che amano», come aveva già anticipato nel *Proemio*, l'io narrante si rivolge, per offrire un supremo conforto alle sofferenze e al dolore. L'*Introduzione* è il luogo nel quale il narratore spiega le ragioni e le circostanze che costringono i dieci narratori a condividere un soggiorno fuori Firenze, per fuggire al terribile pericolo della peste. Il dialogo tra il narratore e il suo pubblico si apre sotto il segno di un'offerta: l'atto enunciativo compie un autoriferimento, anticipando l'effetto sul lettore (l'iniziale sconforto per il ricordo dell'epidemia), ma promettendo un sicuro godimento estetico. La similitudine con il percorso faticoso e accidentato, a cui, assicura, seguirà la soddisfazione di un «bellissimo e dilettevole piano», accentua il piacere dell'attesa; è questa l'argomentazione con la quale l'io narrante dialoga direttamente con i suoi interlocutori, affinché l'immagine evocata corrisponda a un invito alla lettura. Se l'azione stessa del racconto è riprodotta a vari livelli del testo, l'enunciazione costruisce una serie di relazioni tra l'ordine diegetico e quello extradiegetico, rivolgendosi ora ai destinatari reali, ora delegando il suo ruolo di *auctor* ai dieci narratori interni.

Dal punto di vista teorico, la questione dell'enunciazione è stata al centro di importanti saggi di Michail Bachtin, il quale polemizza con alcune posizioni, in particolare con W. Humboldt e con Vossler, in nome del fatto che tali studi sul linguaggio conferivano un ruolo accessorio alla funzione comunicativa. La linguistica bachtiniana muove sempre, al contrario, dalla dimensione della *parole*, della modalità pratica e non astratta dello scambio verbale; perché se il linguaggio corrisponde all'esigenza che l'uomo ha di esprimersi, questo atto di parola non si può esaurire nell'ambito del soggetto che parla e dell'oggetto enunciato. Un imprescindibile presupposto in Bachtin è dunque quello di intendere il processo verbale come una fondamentale forma di comunicazione, come un rapporto dinamico che coinvolga in modo attivo entrambi i soggetti. Scrive Bachtin (1952-53, pp. 254-5), dando un rilievo peculiare alla risposta del ricevente: «In effetti, l'ascoltante, percependo e comprendendo il significato (linguistico) d'un discorso, contemporaneamente assume nei riguardi di esso una posizione responsiva attiva». E ancora, dal lato dell'emittente: «Anche il parlante è orientato proprio verso questa comprensione attivamente responsiva: egli aspetta non una comprensione passiva che, per così dire, faccia una copia del suo pensiero nella testa altrui, ma risposta, consenso, simpatia, obiezione, esecuzione».

Entro questa considerazione, prende rilievo il concetto di enunciazione, la quale costituisce *l'unità reale* della comunicazione verbale, ed

è determinata spazio-temporalmente dai soggetti parlanti; essa dà luogo al discorso, che sarebbe inesistente senza l'atto enunciativo. Ma la natura stessa dell'enunciazione dipende dal ruolo della ricezione, perché essa è priva di *compiutezza* se si annulla la *possibilità di rispondere*. Nell'assoluta varietà delle enunciazioni, esse sono dotate di confini, che, secondo Bachtin, sono i luoghi grazie ai quali avviene il processo comunicativo:

I confini di ogni concreta enunciazione come unità della comunicazione verbale sono determinati *dall'alternanza dei soggetti del discorso*, cioè dall'alternanza dei parlanti. Ogni enunciazione – dalla breve replica (di una sola parola) del dialogo quotidiano fino al grande romanzo o al trattato scientifico – ha, per così dire, un inizio assoluto e una fine assoluta: prima del suo inizio ci sono le enunciazioni degli altri, dopo la sua fine ci sono le enunciazioni responsive degli altri (almeno la tacita comprensione attivamente responsiva dell'altro o, infine, l'azione responsiva fondata su questa comprensione). Il parlante finisce la sua enunciazione per passare la parola a un altro o dar luogo alla sua comprensione attivamente responsiva (ivi, p. 258).

E un'altra conseguenza fondamentale deriva, nel saggio di Bachtin, da un simile composito concetto di enunciazione: essa non è costituita esclusivamente di parole, intese quali segni linguistici o oggetti neutri, bensì, in quanto unità base della comunicazione, si identifica con la possibilità dell'attribuzione di senso, è l'ambito del contatto tra il sistema linguistico e la realtà, è la dinamica verbale grazie alla quale conferiamo un significato a quei simboli che, diversamente e senza l'attività degli interlocutori, sarebbero solo forme vuote. Sarà, questo, un tema che riprenderemo nel corso dei capitoli successivi, e che è stato al centro di molti studi di teoria della letteratura. D'altra parte, la retorica è una disciplina fondata essenzialmente sulla dinamica comunicativa, e allo studio degli atti locutivi connette come una necessità quello degli atti ricettivi. Esattamente come dice Bachtin (ivi, pp. 284-5), «indice essenziale (costitutivo) dell'enunciazione è il suo *rivolgersi* a qualcuno, il suo avere un *destinatario*. A differenza delle unità significanti della lingua – parole e proposizioni –, che sono impersonali, non appartengono a nessuno e non hanno destinatario, l'enunciazione ha un autore e un destinatario»:

Lo ripetiamo: soltanto il contatto tra il significato linguistico e la realtà concreta, contatto che avviene nell'enunciazione, genera la scintilla dell'espressione, scintilla che non c'è né nel sistema della lingua, né in una realtà oggettiva, fuori di noi.

Dunque, l'emozione, la valutazione, l'espressione sono estranee alla parola della lingua e nascono soltanto nel processo del suo uso vivente nell'enunciazione concreta (ivi, p. 275).

2.4
Gli oggetti dell'accordo. Le presunzioni, i luoghi

Dal rapporto dialogico tra i soggetti parlanti, deriva la necessità di un accordo, affinché si realizzi la comunicazione. La «base di partenza dei ragionamenti», scrivono Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958, p. 69), costituisce le premesse di un'argomentazione, e presuppone l'accordo dell'uditorio. D'altra parte, la stessa scelta delle premesse è già portatrice di un valore argomentativo, e nel momento in cui tali premesse devono servire come fondamento alla costruzione del suo discorso, il mittente, sia un oratore o uno scrittore, «fa assegnamento sull'adesione dei suoi uditori alle proposizioni dalle quali è partito, ma tale adesione gli può essere rifiutata». Dunque, condizione per il verificarsi dello scambio comunicativo è un principio di partenza, un oggetto di accordo tra le parti, poiché ogni comunicazione nasce da una circostanza determinata, ma da tale principio è possibile dissentire. Anche in questo caso l'oggetto è una premessa del discorso, che sarà probabilmente il luogo di una controversia. È bene ricordare che l'argomentazione non è un discorso sul quale tutti devono essere d'accordo, ma è un discorso gestito da norme, regolato da ruoli, una persuasione ragionata, che esclude, in quanto tale, l'uso della violenza.

Naturalmente, la posizione degli interlocutori non assicura sempre un dialogo paritario. Anzi, l'asimmetria nella situazione letteraria, cioè l'impossibilità del lettore di rispondere sullo stesso piano all'autore, è proprio ciò che permette la comunicazione: la natura monologica della scrittura apre la possibilità del dialogo. Anche l'oratore si pone frequentemente nella situazione di "obbligare" il pubblico all'ascolto, ma la natura del discorso si fonda comunque su ipotesi e presupposti condivisi o condivisibili.

Seguiremo allora l'utile classificazione di Perelman e Olbrechts-Tyteca per quanto riguarda gli oggetti di accordo, raggruppati innanzitutto in due grandi categorie: la prima relativa al *reale*, la seconda relativa al *preferibile*. Quando l'argomentazione si fonda sul reale, significa che le premesse possono essere fatti, verità, presunzioni: in questo caso il discorso è caratterizzato da una pretesa di validità per l'uditorio universale. Quando l'argomentazione si fonda sul preferibile, le premesse

possono comprendere valori, gerarchie, luoghi: il discorso in questo caso non si riferisce a una realtà preesistente, ma è legato a un punto di vista determinato, identificabile con quello dell'uditorio particolare.

Alla nozione di fatto, come a quella di verità, è difficile dare una definizione *a priori*, ma sicuramente entrambe riguardano tipi di accordi che si riferiscono a dati incontestabili, o a una realtà obiettiva. Se corrispondono alle premesse di un'argomentazione, non hanno bisogno di alcuna giustificazione, perché il loro statuto è forte; in questo caso, l'adesione dell'uditorio è un presupposto dell'argomentazione stessa, perché né il fatto né la verità possono essere smentiti.

Di grado inferiore rispetto ai fatti e alle verità sulla scala delle certezze, le presunzioni godono dell'accordo universale, ma l'adesione dell'interlocutore non è massima. Proprio per questo, sul piano argomentativo, la presunzione è una premessa interessante: condivisibile ma non assoluta, generalmente accettata ma non vera, essa apre l'ambito della verosimiglianza. Non è detto che sia così, ma è probabile che tutti ne riconoscano il principio: è questa l'origine di una presunzione e, non a caso, talvolta rappresenta anche la sede dell'ironia, che irride il senso comune. Il concetto di *normale* è certamente una presunzione che costituisce un frequentissimo punto di partenza per un'argomentazione; si suppone che tutti intendano e considerino normali alcuni presupposti, o alcuni comportamenti. Il punto è che il normale è un tipo di accordo che può essere tanto forte e radicato perché appartiene alla consuetudine, all'abitudine, ma non è un dato oggettivo; piuttosto è relativo al sistema di riferimento, al gruppo di appartenenza, alla situazione sociale e culturale che lo determina. Naturalmente, quando la presunzione non è percepita come normale, o come consueta, deve essere spiegata e giustificata.

Un esempio molto particolare, nel quale il discorso implica una presunzione necessaria, è l'*incipit* del grande lavoro di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Due sono i principali motivi di interesse, per i quali prendiamo in considerazione le prime pagine di questo libro e la modalità di questa scrittura saggistica: l'autore enuncia l'oggetto della sua ricerca come una dichiarazione di intenti, esplicita le motivazioni e anticipa le possibili obiezioni del lettore. L'accordo da cui prende avvio la sua argomentazione corrisponde all'atto di rendere palesi le basi dei ragionamenti che seguono. Inoltre la necessità stessa di spiegare conduce Orlando a lasciare implicita una presunzione: quella, cioè, di non ritenere normale che possa essere oggetto di attenzione, e in particolare di attenzione letteraria, una lunga e dettagliatissima

analisi delle immagini di rovine, reliquie, rarità, robaccia, cose fisiche, cose decadute e desuete.

«L'oggetto, per non dire l'accozzaglia di oggetti, della ricerca che è il momento di presentare, potrà certamente sembrare bizzarro a prima vista. E non solo a prima vista: forse perfino al lettore che fosse arrivato al termine di questo libro, resterebbe difficile – come riesce difficile in apertura all'autore – sintetizzarlo in poche parole. Sono convinto di avere lungamente, analiticamente verificato che l'unità dell'oggetto di ricerca in questione esiste. [...] Mi provo a ripensare adesso come si combinavano le costanti che mi pareva di trovarci, e che m'inducevano ad accostarli a dispetto di tali e tante varianti. Direi: era la coincidenza d'una costante di forma – e precisamente di sintassi – con due costanti tematiche, ossia di contenuto, connesse fra loro. La forma era quella dell'*elenco*, più o meno lungo e insistito sia nel suo insieme sia nei suoi membri. La prima delle costanti tematiche consisteva nel fatto che venissero elencate non cose astratte, non situazioni, condizioni, valutazioni, considerazioni o emozioni; ma *cose* nel senso materiale della parola, fisicamente concrete dentro l'immaginario piano di realtà dei vari testi letterari. La seconda costante tematica era quella decisiva, ed è la più problematica già da indicare. Consisteva nel fatto che tali cose apparissero ogni volta più o meno *inutili* o *invecchiate* o *insolite*: dentro quel piano immaginario di letteratura diverso di testo in testo, e perciò in contrasto con ideali sottintesi sempre variabili di utilità o novità o normalità. [...] C'era voluto già un gran numero di passi incontrati spontaneamente, per svegliare in me l'impressione che il rapporto fra l'uomo e le cose – funzionale o no – occupa in ciò che chiamiamo letteratura un posto ben più imponente di quanto pensiamo di solito. Ci voleva un numero di passi ancora maggiore per avvicinarmi alla scoperta vera: che come ogni altra degna di questo nome aveva in comune con la lettera rubata di Poe i caratteri dell'evidenza non vista, dell'ovvietà inosservata, di ciò che è risaputo e non è stato ancora detto. Si trattava di accorgersi definitivamente della straordinaria fortuna letteraria delle cose inutili o invecchiate o insolite, della predilezione per la rappresentazione di esse rispetto alla rappresentazione di cose utili o nuove o normali, in letteratura. Una predilezione quantitativa e fors'anche qualitativa incontestabile, almeno da una certa epoca in poi» (pp. 3-5).

La volontà di trovare il contatto con il lettore, argomentando le proprie ragioni, parte proprio dall'atto di mettere in campo gli oggetti di questo accordo. La presunzione che rimane implicita è quella della scarsa rilevanza della materia, che l'autore contrasta, affermando assolutamente l'esistenza della questione. In rilievo, è la natura materiale dell'oggetto di ricerca, e di conseguenza lo scatto che vuole smentire una consuetudine: l'interesse della critica, salvo rare eccezioni, si è sempre rivolto verso dimensioni più astrette, o meglio, concettuali del testo, e non alle *cose*, «fisicamente concrete dentro l'immaginario piano di realtà dei vari testi letterari». Non è normale, allora, considerare e soprattutto conferire valore agli oggetti desueti, ma l'offerta che Orlando propone al lettore

è quella di riformulare la propria presunzione di lettura, per partire almeno dall'ipotesi che il rapporto tra l'uomo e le cose occupa in letteratura un posto ben più importante di quanto pensiamo di solito. Non solo: che una scoperta si sovrappone a ciò che finora è stato considerato normale, e dunque una nuova presunzione comporta l'acquisizione di un diverso punto di vista. D'altra parte, come insegna la retorica, se le premesse non sono condivise o almeno accettate, non può neppure avere inizio il rapporto comunicativo.

La presunzione è stata materia di analisi in diversi ambiti di studi sul linguaggio; più frequentemente è chiamata presupposizione, e costituisce, come nel *Trattato dell'argomentazione*, un implicito «la cui verità viene data per scontata da chi accetta come appropriato il proferimento di un certo enunciato» (Sbisà, 2007, p. 209). Una differenza interessante è venuta a delinearsi, a questo proposito, tra il concetto di presupposizione semantica e quello di presupposizione pragmatica. Le due nozioni sono naturalmente collegate, ma pertengono ad ambiti diversi perché il loro sviluppo conduce a conseguenze diverse. Secondo il concetto semantico, la presupposizione si spiega esclusivamente all'interno del linguaggio, nella connessione tra le proposizioni; secondo la concezione pragmatica, la presupposizione è un atteggiamento proposizionale, cioè i soggetti, in quanto partecipanti di uno scambio comunicativo, agiscono in funzione di un terreno comune.

Una presupposizione semantica di p è un enunciato q che deve essere vero affinché sia p che non-p possano essere veri. Quindi p presuppone semanticamente q, e q, ciò che è presupposto, è vero, sia che p sia vero, sia che p sia falso. Frege (1892), da molti considerato il capostipite della filosofia del linguaggio, introduce questo concetto di presupposizione, discutendo la forma logica di un enunciato come: «Keplero morì in miseria» (ivi, p. 22). Oltre alle considerazioni sui nomi propri, Frege sostiene che, quando si afferma qualcosa, è sempre implicita una presupposizione, cioè, in questo caso, che il nome Keplero designi qualcosa. Negando la proposizione, e ottenendo l'enunciato «Keplero non morì in miseria», la presupposizione suddetta rimane vera e necessaria. Nell'enunciato, infatti, non è contenuto il pensiero che il nome designi qualcosa, perché la sua negazione («Keplero non morì in miseria») dovrebbe portare con sé anche la negazione della denotazione: «Keplero non morì in miseria, oppure Keplero è privo di denotazione».

Robert Stalnaker (1973) è invece un teorico della nozione pragmatica di presupposizione; essa, da tale prospettiva, riguarda la condizione perché avvenga la comunicazione, investe l'insieme delle assunzioni che i parlanti presuppongono in una conversazione. L'ipotesi fondamentale è quella della condivisione fra i soggetti che fanno parte della situazione linguistica, perché, in questo

senso, si dice che gli uomini, anziché gli enunciati o le proposizioni, abbiano o facciano delle presupposizioni: «Le presupposizioni sono proposizioni che sono *supposte* implicitamente prima che la relativa operazione linguistica sia effettuata».

Le premesse relative al preferibile, l'altra categoria, sono invece i valori, le gerarchie, i luoghi. È particolarmente interessante che Perelman e Olbrechts-Tyteca includano un concetto come il *valore* nell'ambito instabile del preferibile. L'accordo, in questo caso, consiste nell'ammettere che un oggetto concreto o ideale deve esercitare sull'azione una determinata influenza, della quale si può fare uso in una argomentazione. La questione fondamentale è che il punto di vista veicolato da una simile premessa non si impone a tutti, né da tutti è implicitamente accettato. Certamente i valori possono avere uno statuto forte, ma l'adesione è sempre relativa a gruppi particolari: «L'esistenza dei valori come oggetti di accordo che permettano una comunione su particolari modi di agire è legata all'idea della molteplicità dei gruppi. Secondo gli antichi, gli enunciati concernenti quelli che noi chiamiamo valori, nella misura in cui non erano trattati come verità indiscutibili, erano conglobati insieme ad ogni specie di affermazioni verosimili nel gruppo indifferenziato delle *opinioni*» (ivi, p. 79).

Così, siano valori morali, o istituzionali, o valori considerati tradizionalmente assoluti come il Bello, il Bene, il Vero, essi non possono pretendere un accordo universale. Un discorso analogo vale naturalmente per le gerarchie, considerate nel *Trattato* come organizzazione di alcuni valori.

L'ultimo tipo di premesse, relative al preferibile secondo la suddivisione di Perelman, riguarda i luoghi, cioè le caselle virtuali o le rubriche, entro le quali l'oratore poteva reperire il materiale per il suo discorso. Si tratta di una concezione spaziale della retorica che, identificando i luoghi con i contenenti ma allo stesso tempo con i materiali stessi dell'argomentazione, distingue due grandi classi: i luoghi *comuni* e i luoghi *specifici*. Assolutamente generici i primi, e dunque proponibili a un pubblico potenzialmente universale, i secondi sono relativi a una particolare disciplina, a un ambito specifico, e si rivolgono a un pubblico circoscritto. Non è un automatismo che sta alla base dell'atto di ritrovamento della materia da trattare: per il soggetto che enuncia il discorso, è necessario porre delle domande che avviano la fase dell'*inventio*. Una delle possibili classificazioni che ci ricorda Lausberg (1949, pp. 30-1) contiene in un esametro le domande stesse:

quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo, quando?

«Questi *loci* come le rispettive idee ritrovate per mezzo di queste domande si chiamano *locus a persona, locus a re, locus a loco, locus ab instrumento, locus a causa, locus a modo, locus a tempore*». Non va confuso il senso dei luoghi comuni in retorica con il significato corrente che si dà oggi a questo termine: nel linguaggio ordinario, infatti, il luogo comune si identifica con l'opinione resa banale e fastidiosa dal generale abuso. Invece già Aristotele nei *Topici* indicava i luoghi comuni come le premesse alle argomentazioni, o più in particolare essi costituivano le premesse dei sillogismi e degli entimemi, quindi dei ragionamenti dialettici e retorici.

La nozione di luogo, difatti, è un principio cardine per la retorica, perché implica un valore argomentativo fondamentale: ancora nel *Trattato*, i due autori sostengono che purtroppo si tende a dimenticare che «i luoghi costituiscono un arsenale indispensabile al quale chi vuole persuadere altri dovrà per forza attingere» (ivi, p. 89). Tale nozione non appartiene esclusivamente all'*inventio*, ma interessa anche le altre parti della retorica; in questo senso il concetto di luogo è davvero estendibile verso molte direzioni, e quasi impossibile risulta darne un'esaustiva classificazione. Se li intendiamo come basi per l'argomentazione, quindi come oggetti di accordo, possono essere sottintesi al discorso o espliciti e discussi essi stessi. Dunque, seguiamo ancora una volta l'ipotesi di Perelman, che raggruppa i luoghi entro sei categorie, generiche ma molto funzionali: sono i luoghi della quantità, della qualità, dell'ordine, dell'esistente, dell'essenza, della persona. Nelle pratiche letterarie, come nelle argomentazioni di altro genere, la valenza di tali argomenti può essere sfruttata in modo diretto, o violata e capovolta per produrre effetti paradossali.

Il luogo della *quantità* afferma che una cosa vale più di un'altra per ragioni quantitative: il tutto vale più della parte, e tale superiorità è applicabile sia ai valori positivi che a quelli negativi. La superiorità di quanto è ammesso dalla maggioranza costituisce il fondamento di un principio essenziale nella società civile: la democrazia.

Nell'incipit dei *Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga, il numero dei componenti della famiglia è uno dei motivi tematici da cui si origina l'azione: la situazione nel passato è enfatizzata attraverso la similitudine con i sassi della strada, una misura quantitativamente incalcolabile rispetto all'esiguità dei protagonisti, nell'epoca in cui ha inizio la storia:

«Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello, tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere. [...] Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni, quelli della casa del nespolo, e della Provvidenza ch'era ammarrata sul greto, sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola, e alla Paranza del padron Fortunato Cipolla» (ivi, pp. 5-6).

Il luogo della *qualità* è frequentemente il contrario del precedente, e diventa rilevante quando contesta la maggioranza, il numero, affermando la qualità sulla quantità; conseguenza limite della qualità è la valorizzazione dell'unico, come incomparabile, originale, o irripetibile.

Da uno sviluppo iperbolico del concetto di unico, hanno origine molti dei monologhi e dei ragionamenti di Vitangelo Moscarda, in *Uno, nessuno e centomila* (1925) di Luigi Pirandello. La riflessione sulla modalità della percezione soggettiva, e sulle conseguenze inquietanti che essa comporta, induce il protagonista pirandelliano a ricercare innanzitutto la solitudine e la distanza dagli altri, ma soprattutto a definire un io separato da sé e dalle maschere consuete, un io irrelato ed estraneo rispetto a tutto ciò che è stato finora, una dimensione antinomicamente unica perché aliena da ogni sguardo, dunque impossibile.

«Io volevo esser solo in un modo affatto insolito, nuovo. Tutt'al contrario di quel che pensate voi: cioè *senza me* e appunto *con un estraneo attorno.*
Vi sembra già questo un primo segno di pazzia?
Forse perché non riflettete bene.
Poteva già essere in me la pazzia, non nego; ma vi prego di credere che l'unico modo d'esser soli veramente è questo che vi dico io. [...]
Così volevo io esser solo. Senza me. Voglio dire senza quel me ch'io già conoscevo, o che credevo di conoscere» (ivi, pp. 16-7).

Il luogo dell'*ordine* afferma la superiorità dell'anteriore sul posteriore, dei principi rispetto alle applicazioni concrete.

Non può che essere la valorizzazione del luogo dell'ordine il motivo fondante della prima operetta leopardiana, la *Storia del genere umano* (1827). Su un principio di disposizione temporale, infatti, si sviluppa il racconto mitologico, calato all'interno della prosa di finzione, che da un lato invoca l'imperturbabile armonia di un'epoca antica, dall'altro ne decreta inesorabilmente la fine. Dalla prima età dell'uomo, la voce narrante passa in rassegna le epoche del genere umano e, attraverso tale scansione epocale, ogni età segue il percorso di una parabola, con una fase ascendente e una discendente.

«Narrasi che tutti gli uomini che da principio popolarono la terra, fossero creati per ogni dove a un medesimo tempo, e tutti bambini, e fossero nutrica-

ti dalle api, dalle capre e dalle colombe nel modo che i poeti favoleggiarono dell'educazione di Giove. E che la terra fosse molto più piccola che ora non è, quasi tutti i paesi piani, il cielo senza stelle, non fosse creato il mare, e apparisse nel mondo molto minore varietà e magnificenza che oggi non vi si scuopre. [...] Così consumata dolcissimamente la fanciullezza e la prima adolescenza, e venuti in età più ferma, incominciarono a provare alcuna mutazione» (*Operette morali*, pp. 5-6).

Il luogo dell'*esistente* sostiene la superiorità di quanto esiste, di quanto è attuale e reale, sul possibile, sull'eventuale, sul virtuale e perfino sull'impossibile.

Il barone d'Holbach, un noto illuminista settecentesco, conduce una serrata e dura polemica contro ogni forma di spiritualismo e di deismo, in nome delle funzioni fondamentali della materia e della ragione. Una morale atea sorregge la sua opera maggiore, *Il buon senso* (1772), dove presenta una successione di tesi che sviluppa comprovandone i risultati sul piano della dimostrazione empirica, talvolta a partire dalla confutazione del contrario. Il valore di ciò che esiste prevale nelle sue argomentazioni in maniera assoluta sulla «chimera» della spiritualità:

«Non è forse più naturale e più intelligibile far derivare tutto ciò che esiste dal seno della materia, la cui esistenza è dimostrabile da tutti i nostri sensi, i cui effetti proviamo ogni momento, della materia che vediamo agire, muoversi, comunicare il movimento e generare senza posa, – piuttosto che attribuire la formazione delle cose ad una forza sconosciuta, a un essere spirituale che non può trarre dal proprio seno ciò che esso stesso non possiede, e che, proprio per l'essenza spirituale che gli si attribuisce, è incapace di fare e di mettere in moto alcunché?» (ivi, p. 21).

Il luogo dell'*essenza* non è un concetto metafisico, ma riconosce un valore superiore agli individui che possono essere rappresentanti caratterizzati da una determinata essenza; è il fondamento costitutivo del concetto di tipico.

Victor Hugo si serve del luogo dell'essenza, lo sfrutta e lo inverte, drammaticamente, per introdurre il lettore nella vicenda de *L'uomo che ride* (1869): i due personaggi che compaiono nella prima pagina appartengono uno alla specie umana e l'altro a quella animale, ma i rispettivi nomi propri incrociano paradossalmente la natura della loro essenza:

«Ursus e Homo erano legati da una profonda amicizia. Ursus era un uomo. Homo, un lupo. I loro caratteri armonizzavano l'uno con l'altro. L'uomo aveva battezzato il lupo. Probabilmente aveva scelto anche il proprio nome; ritenendo *Ursus* adatto per sé, aveva giudicato *Homo* adatto alla bestia» (ivi, p. 5).

Il luogo della *persona* valorizza la dignità di un individuo specifico, il suo merito, la sua autonomia. Il punto di vista, che in ogni caso determina la prospettiva della narrazione, si impone in maniera particolarmente evidente, e dà forma a giudizi e significati.

Gli occhi di Elisa bambina, in *Menzogna e sortilegio* (1948) di Elsa Morante, esaltano le caratteristiche e riflettono l'immagine bellissima della madre, non solo da lei adorata, ma oggetto dell'ammirazione altrui. Tanto più il gioco degli sguardi – Elisa guarda gli altri che «fissano» la madre – colloca la donna in una situazione di mitica e reverenziale contemplazione:

«Non credo che in nessuna precedente epoca della sua vita ella fosse mai stata altrettanto bella. [...]

Fu quello il solo tempo della mia vita che lo schivo mio cuore conobbe i piaceri della civetteria. Difatti, in istrada, quasi tutti i passanti fissavano mia madre con ammirazione, molti si voltavano a riguardarla, e alcuni le volgevano, a voce alta o bisbigliando, parole invaghite. Lei, però, camminava, secondo il suo costume, tanto assorta in se medesima e noncurante, che d'esser guardata neppur s'avvedeva, e rispondeva alle lodi, le rare volte che vi porgeva ascolto, con un rigido e severo atteggiamento del capo. A me, invece, l'ammirazione da lei suscitata era motivo di grande e presuntuoso piacere» (ivi, pp. 598-9).

2.5
Le possibilità del ri-uso: la citazione, l'allusione, la parodia

C'è una poesia di Andrea Zanzotto, inclusa nella *Beltà* (1968), che inizia con una nota locuzione latina, «*Repetita juvant*»: si tratta del IX componimento di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, raccolta nella quale la lingua poetica apre una riflessione su se stessa, soprattutto con l'intento di mostrare un io che si pone in discussione, che problematizza il proprio percorso creativo e si interroga sul senso di un'operazione in atto. Sono luoghi metapoetici, dove il discorso, proprio in ragione di un'incerta definizione, di una provvisoria formulazione, non si offre mai al lettore nella forma di una verità didascalica, o di una dichiarazione autoconclusa. Piuttosto è rintracciabile una trama di allusioni al lavoro poetico *in fieri*, alle fasi di un'elaborazione che si dichiara *possibile* e oscillante, che evoca talora i fasti di un'arte antica, ma che al contempo afferma l'estrema difficoltà di pronunciarsi. I versi diventano «frottole e scippi magnifici di p-poeti», dove il trascinamento della consonante iniziale indica la titubanza di pronunciare una parola, solo balbettata, causa l'incerta definizione del suo statuto.

La clausola di apertura, *repetita juvant*, sembra voler far riferimento a una modalità peculiare della pratica compositiva di Zanzotto, che esplora le possibilità della lingua, attraverso la sua scomposizione. L'attenzione assoluta e prevalente per le aggregazioni foniche, per le somiglianze etimologiche, infatti, origina nei testi una varietà di figure di aggiunta e di ripetizione che vanno ben oltre la volontà di ribadire un'espressione o un concetto; l'atto poetico non compie una consueta operazione di selezione, ma sceglie di accumulare termini che realizzano le potenzialità della *langue*, e le ripropone come un'anomalia nei rapporti sintagmatici. Una trama fittissima di iterazioni sorregge le poesie di Zanzotto; il discorso sembra autocitarsi, le parole si riflettono specularmente da un verso all'altro, costruendo una serie infinita di rimandi, in una struttura per ripetizioni e riprese che può rappresentare una chiave di interpretazione di un poeta che talvolta sembra solo giocare con le parole, ma mette in scena il tentativo del proprio dominio sulla lingua e sul mondo: «Mondo, sii, e buono; / esisti buonamente». Non solo: i riferimenti sono numerosi anche nel rapporto con la tradizione poetica, come nel IX componimento di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*, dove l'evocazione di due famosi versi leopardiani di *A Silvia* diventa una rienunciazione: «Natura natura che non realizzi poi / quel che prospetti allor, quale puzzo, purezza di natura». La rappresentazione è quella di un mondo degradato, a cui non può che corrispondere un universo linguistico che alterna una lingua eletta e preziosa a espressioni basse e gergali. Le cose ripetute, dunque, non producono solo piacere: la ripetizione, più o meno deformata rispetto all'originale, implica una nuova esperienza, perché gli enunciati sono sottoposti a interrogazioni diverse.

La dimensione temporale è il veicolo dell'organizzazione mentale, e costituisce un elemento fondativo nel processo dell'*inventio*: il tempo permette la connessione della logica argomentativa, dello svolgersi stesso del discorso attraverso la modalità attiva delle nostre azioni; la funzione delle premesse, o degli oggetti d'accordo, ne è un esempio evidente. Dai luoghi, riemergono le immagini che danno forma, attraverso relazioni causali, a ogni nuova esperienza. La *memoria*, di cui si parlerà in seguito in quanto quarta parte della retorica, apre una possibilità peculiare riguardo al recupero di materiali ed espressioni intersoggettive: essa è la principale responsabile della disposizione a riusare un testo, a riproporlo indipendentemente dalle circostanze in cui viene pronunciato, ascoltato o letto. Questa operazione implica un rapporto affatto particolare tra il soggetto e l'atto di parola, poiché l'enunciato viene estrapolato dal contesto originario e inserito in un contesto diver-

so: l'inautenticità coincide con la ripetizione in una forma di ri-uso per eccellenza, la *citazione*.

Il trasferimento isola la parola o le parole pronunciate, che producono un effetto ambiguo, nell'alterna dialettica tra ciò che è noto e riconoscibile, e la costruzione di un nuovo significato: si tratta infatti di una rienunciazione, poiché, quando si cita, l'atto linguistico coincide con una pronuncia inautentica, è parola d'altri. È l'identità della sua forma espressiva che deve essere mantenuta inalterata: come osserva la Mortara Garavelli (1985, pp. 14-5), la citazione ha sempre un'interpretazione *de dicto*, poiché il fuoco è sulle condizioni stesse della sua riproducibilità, sul valore di una ripetizione identica; l'atto che la rienuncia può variare.

Secondo la terminologia dei logici, data una frase, ci sono due letture possibili, o due riferimenti: si tratta del riferimento *de re*, e del riferimento *de dicto*. Supponiamo che l'enunciato sia: «L'uomo che entra in quella stanza è pazzo». È possibile che chi pronuncia questa frase, rivolgendosi a un interlocutore, si stia riferendo a un uomo di sua conoscenza, a un individuo particolare e determinato e, indipendentemente dall'azione che quello sta per compiere, il giudizio pronunciato sia relativo alla situazione mentale o psichica di quell'uomo. Se l'uomo si muovesse verso un'altra direzione, cioè se non entrasse più nella stanza, tale giudizio non cambierebbe perché il fuoco è sulla persona: il soggetto dell'enunciazione dovrebbe semplicemente ricorrere a un'altra espressione che identifichi l'uomo. Si tratta del riferimento *de re*.

Se invece, a partire dallo stesso enunciato, colui che pronuncia le parole voglia intendere che chiunque entri in quella stanza è pazzo, ne risulta che è indifferente l'identità dell'uomo, ma il fuoco è sulle condizioni; cioè la motivazione del giudizio sulla pazzia riguarda il fatto stesso di entrare nella stanza, non chi entra. Si tratta del riferimento *de dicto*.

Tipicamente, la citazione istituisce delle relazioni tra diversi generi di discorso, da quello letterario al linguaggio quotidiano, alla prosa filosofica, al proverbio, al messaggio pubblicitario; il ri-uso, lungi dallo stabilire una gerarchia di valori, ne rende fluido e dinamico il passaggio, ancorando l'interpretazione al nuovo dominio, la possibilità comunicativa al consenso dell'uditorio. Secondo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958, pp. 187-8), la citazione è intesa come figura di *comunione,* perché «l'oratore si sforza di far partecipare attivamente l'uditorio alla sua esposizione, prendendolo a parte di essa, sollecitando il suo concorso, assimilandosi a lui». Inutile ribadire quanto il riconoscimento sia importante di fronte a una citazione, che altrimenti non si individua come tale, e quanto le implicazioni semantiche e pragmatiche delle parole riportate emergano in maniera inestricabile dal livello sintattico. In questa modalità enuncia-

tiva, infatti, l'azione significante consiste, da una parte, nel riferimento a un enunciato già detto, e quindi a un nuovo livello semantico; dall'altra, nella variabilità degli elementi in gioco, a cominciare dal soggetto che parla. Dunque, se la citazione nella sua identità è un costrutto decontestualizzato e ripronunciato, non può che sottoporre ai criteri e ai modi del ri-uso il senso e la legittimità della sua interpretazione.

Ripetizione e allusione sembrano dunque essere le due operazioni fondamentali, attorno alle quali ruota il significato stesso della citazione. Scrive Gianfelice Peron (2009, p. XV) che essa «può essere un modo ellittico per sottolineare l'eccellenza con la quale una certa immagine o un certo concetto sono stati espressi, si può rivestire di sfumature parodiche e ironiche, indica un rapporto di intertestualità e di allusività, di inclusione, di "memoria". La citazione è in definitiva e in senso lato un richiamo, un rinvio o un'allusione a qualche cosa di riconoscibile».

La necessità del riconoscimento, congiunta alla modalità dell'allusione, sono infatti i fondamenti di un'altra forma di ri-uso, la *parodia*. Anch'essa attraversa i generi del discorso, e richiede, per essere intesa, un rapporto di partecipazione tra gli interlocutori. L'etimologia della parola rimanda al concetto di «controcanto»; in ambito letterario, infatti, la parodia indica un componimento che imita, deformandolo, un altro testo o un insieme di testi, con intento ironico o burlesco. E se la Mortara Garavelli (2010, pp. 35-6) spiega chiaramente che «l'allusione è una delle figure che più hanno bisogno del contesto (linguistico e culturale) per essere riconosciute», perché non ha alcuna particolarità di struttura morfologica, sintattica o semantica autonoma, ci offre a questo proposito una descrizione che pone in rapporto l'indagine dell'allusione come figura retorica, con il procedimento parodico: «È pure allusivo il riuso di temi e di modi espressivi della tradizione poetica, specialmente quando essi vengono deformati in una parodia, o quando rappresentano un "salto" intenzionale dall'uno all'altro livello di stile».

Un esempio letterario importante, tra gli altri, è il caso del romanzo parodico del settecento. Accanto e parallelamente all'affermazione del genere più caratteristico della letteratura moderna, cioè il romanzo, si sviluppa l'antiromanzo parodico, di cui il *Tristram Shandy* (1760-67) di Laurence Sterne è uno di capostipiti. Se l'obiettivo della narrazione è generalmente quello di articolare gli eventi in forza di una connessione di cause ed effetti, secondo un criterio non definibile *a priori*, ma che organizza la successione del discorso e conferisce un ordine all'esperienza del mondo di finzione, il romanzo di Sterne sembra procedere ostentatamente annullando la trama e la progressione di una storia, includendo digressioni, interferenze di un io narrante che dialoga continuamente con il let-

tore, ma lo disorienta. «Sterne prende la forma appena costituita del romanzo e la capovolge, la sovverte, la sollecita proprio nei punti che dovrebbero garantirne la stabilità» (Bertoni, 1998, p. 46).

Così questa sorta di autobiografia infrange tutte le strutture narrative in cui il lettore può riconoscere lo statuto di un genere, per quanto ibrido e costitutivamente misto: perfino la scrittura si sottrae talora alle proprie leggi, e include disegni, lineette, trattini, spazi bianchi, immagini nere, mentre la voce ironica e talora dissacrante dell'io irrompe sulla pagina. Una motivazione antiaulica e perfino antiletteraria dà origine in alcune pagine a un'istanza metaletteraria, perché la scrittura parla di sé, e delle sue ragioni, facendo emergere l'impossibilità stessa di procedere nell'ordine temporale. La prima pagina ne è un significativo esempio: non si tratta semplicemente di autoironia, ma di paradosso, di capovolgimento, di sovvertimento di ogni stabilità. Le voci mettono in scena una pluralità di punti di vista, e il racconto di un'impossibile spiegazione:

«Avrei desiderato che mio padre o mia madre, o meglio tutti e due, giacché entrambi vi erano ugualmente tenuti, avessero badato a quello che facevano, quando mi generarono. Se avessero debitamente considerato tutto quanto dipendeva da ciò che stavano facendo in quel momento: – che non solo stavano per dar la vita ad un essere ragionevole, ma che per avventura la felice costituzione e temperie del suo corpo, forse il suo genio e la forma stessa del suo spirito, e, checché ne sapessero in contrario, fin le fortune di tutta la sua casa avrebbero potuto subir l'influsso degli umori e delle disposizioni prevalenti in quell'istante; – se essi avessero debitamente soppesato e valutato tutto ciò, ed agito in conseguenza, sono fermamente persuaso che io avrei fatto al mondo una ben diversa figura da quella in cui forse apparirò al lettore.

Credetemi, brava gente, non è poi cosa di sì poco conto, come molti di voi potrebbero essere indotti a credere. [...]

"*Scusa, caro*," disse mia madre sul più bello, "*non hai dimenticato di caricar l'orologio?*"

"*Buon Dio!*" esclamò mio padre, sbottando, ma sforzandosi nello stesso tempo di moderare il tono della voce: "*Hai mai donna, da Eva in poi, interrotto un uomo con una domanda così sciocca?*"

"Scusate, che cosa stava dicendo vostro padre?"

"Niente"» (ivi, pp. 7-8).

2.6
Retorica ed estetica

La proprietà transitiva e referenziale del discorso retorico si realizza nella forma della *rappresentazione*, poiché l'universo linguistico apre di per sé il rapporto tra l'atto enunciativo e gli oggetti o enti rappresentati. Tale vincolo certo esibisce allo stesso tempo una forma di mediazione tra la

modalità enunciativa e l'immagine stessa. E proprio sostenendo il carattere referenziale dell'argomentazione, è possibile rivalutare la *mimesi* aristotelica nel suo primario e fondamentale significato di imitazione, intesa come rappresentazione, non certo come mera copia o riflesso autotelico.

La differenza non è questione di poco conto: la rappresentazione apre infatti il luogo e il tempo di una situazione comunicativa, nell'ambito del verosimile; un discorso è pronunciato e indirizzato a un pubblico e, in virtù degli interlocutori stessi, esso è determinato dal genere, dalle modalità espressive, dalle condizioni di possibilità, dalle premesse che ne legittimano la fruizione. In quanto verosimile, la rappresentazione non è oggettiva, né vera o falsa, bensì è funzione dell'esperienza e, come tale, attraversa gli atti percettivi, costituisce essa stessa un processo di conoscenza del mondo e della realtà. La qualità transitiva e proiettiva del linguaggio mantiene la distinzione tra il soggetto e ciò che è altro da sé, ma contemporaneamente ne testimonia il valore gnoseologico: la condizione necessaria per la rappresentazione è precisamente la mediazione tra l'individuo e le immagini del mondo. Scrive Giancarlo Mazzacurati (1996, pp. 1-2) che «nell'etimo di "rappresentare" è inscritta un'idea di ripetizione, di rifacimento»: è un'azione, cioè, regolata convenzionalmente, entro la quale i *testimoni* «possono essere resi espliciti o rimanere impliciti: quando tuttavia un racconto comincia, qualcosa è stato comunque *presentato* a qualcuno; e quella cosa viene *ri-presentata* da lui stesso o qualcun altro, che "imita" verbalmente la cosa originaria, sia che sia giunta a lui *de visu*, *de auditu*, o (perlopiù) *de scriptu*».

Tanto più la modalità rappresentativa si avvicina in questo senso alla categoria retorica del ri-uso, in quanto consiste in un'attività che dà forma alle immagini. Gli elementi costitutivi sono comuni a entrambi gli atteggiamenti: la responsabilità dei soggetti implicati, nella posizione asimmetrica di mittente e destinatario, la situazione istituzionalmente riconosciuta e condivisa, l'oggetto di un universo espressivo. Ed è proprio la forma retorica della comunicazione che, nella modalità della rappresentazione, chiama in causa comportamenti, azioni, giudizi. Scrive Iser (1971-72, p. 52) che la visione di immagini è «il tentativo di rappresentarsi proprio ciò che non si può vedere. [...] Dobbiamo quindi distinguere percezione e rappresentazione come due diverse facoltà, poiché la percezione è sempre determinata da un oggetto dato, mentre la condizione costitutiva della rappresentazione sta proprio nel riferimento a un oggetto non dato o assente». L'atto della lettura, secondo Iser (1978), corrisponde alla strutturazione del senso del testo; se l'opera non è un

prodotto realizzato, ma un processo dinamico, un simile approccio fenomenologico non può che valorizzare le condizioni che producono determinati effetti nella risposta estetica.

Non ci si pone di fronte a un testo letterario, guardando semplicemente la pagina scritta, bensì con un'attitudine descrittiva, perché la lettura implica l'attivazione dei sistemi simbolici, identifica cosa questi caratteri denotano ed esemplificano, interpreta il mondo attraverso la rappresentazione delle immagini. La funzione del simbolo, d'altra parte, è proprio questa, ci spiega Franzini (2008, p. 11), «un intero da costruire attraverso nessi»:

> Il mondo si presenta senza dubbio, al primo sguardo, come una serie di discontinuità: ma il compito della conoscenza – ed è qui la sua radice simbolica, "riunificatrice" – è quello di costruire, tramite le operazioni dell'esperienza, la percezione, la rimemorazione, la memoria, l'immaginazione, una trama stratificata di rimandi associativi fondati nei contenuti stessi, che si "ridestano" attraverso i nostri atti (ivi, p. 12).

Ma il simbolo non è qualcosa di non finito o di non compiuto: è ciò che permette di cogliere gli aspetti «invisibili», che oltrepassano il livello sensibile (ivi, p. 89); la mediazione simbolica è quella che apre la via di accesso all'emozione e alla ragione, alla passione e all'intelletto, al rapporto privilegiato tra l'arte e il suo fruitore. Essa si esplica nella possibilità di dare forma e consistenza alla fenomenologia dell'invisibile, cioè al processo mentale ed emozionale che oltrepassa le apparenze visive. Il dialogo che si instaura è quello con il mondo possibile, che mette in gioco saperi, categorie, competenze. La funzione cognitiva di tale processo è radicata nella natura dell'esperienza: qui la finzione trova le proprie condizioni di possibilità, entro la dinamica di continue correlazioni tra il vero e il possibile, tra il falso e il possibile. Dunque, se la qualità referenziale del discorso letterario non corrisponde semplicemente a una realtà fenomenica, e soprattutto non è univocamente decodificabile, è perché, innanzitutto, la stessa realtà fenomenica ha uno statuto ibrido. I nostri atti conoscitivi sono la rielaborazione di un percorso che costituisce la trama di relazioni, di decisioni, di scelte, infine di valutazioni: un rapporto possibile tra la finzione, le sue forme figurali e i nostri discorsi.

Nella situazione empirica di soggetti che leggono e interpretano, la dimensione comunicativa del testo letterario dipende da un pubblico che cambia nel tempo, dalla trasformazione delle circostanze entro le quali avviene la ricezione, dalla costituzione dei saperi e delle interroga-

zioni con cui gli individui si pongono in relazione con i testi. Precorreva i tempi Giacomo Leopardi, celando nel finto discorso di Parini il nucleo di un'importante nozione teorica:

Ora tornando in via, dico che gli scritti più vicini alla perfezione, hanno questa proprietà, che ordinariamente alla seconda lettura piacciono più che alla prima. Il contrario avviene in molti libri composti con arte e diligenza non più che mediocre, ma non privi però di un qual si sia pregio estrinseco ed apparente; i quali, riletti che sieno, cadono dall'opinione che l'uomo ne avea conceputo alla prima lettura. Ma letti gli uni e gli altri una volta sola, ingannano talora in modo anche i dotti ed esperti, che gli ottimi sono posposti ai mediocri (*Operette morali*, *Il Parini ovvero della gloria*).

La chiarezza evidente, perfino elementare con la quale Leopardi esprime il processo mentale che accompagna l'atto di leggere e di rileggere conduce a un'esemplificazione peculiare. Non è formulato, ovviamente, il concetto di ri-uso, ma la riflessione sul testo comporta una fondamentale conseguenza: il mutamento del giudizio di gusto. Il rapporto tra l'opera e la sua valorizzazione, infatti, è funzione della situazione pragmatica di riferimento, che la modalità del ri-uso determina volta per volta. Questo non significa affatto che un assoluto relativismo si impone nell'azione dell'interpretare, bensì che l'esperienza estetica continua a dipendere dalla percezione che il soggetto ha del testo stesso, sia pure di un testo già riconosciuto come letterario.

L'innocenza assoluta del giudizio di gusto è certamente una questione superata, già a partire dalla filosofia del settecento: in quanto estetico, il giudizio è affidato al soggetto e non all'oggetto, con tutte le varianti che tale relazione comporta. Le emozioni e le riflessioni del lettore, l'orizzonte nel quale egli si colloca, il percorso conoscitivo che appartiene all'esperienza di lettura sono mediati dai livelli di competenza, dalle circostanze determinate storicamente e socialmente. Non con un atteggiamento neutro, dunque, egli si appresta a ri-usare un testo; ma il punto è che, all'interno dell'istituzione letteraria, il ri-uso continua a interagire con il suo dominio, entrando in rapporto con il giudizio di valore. Se accettare il ri-uso non equivale dunque a giudicare, poiché anche l'opera più brutta può rispondere alle condizioni costitutive del ri-uso, si verifica sempre il processo inverso, che mostra invece implicazioni interessanti.

La letteratura, infatti, si rivela talora meno epiditticamente *indifferente* rispetto a quanto i generi classici della retorica ci hanno tramandato: la necessità di un pubblico, a cui anche Perelman e Olbrechts-

Tyteca fanno riferimento, non sempre conduce a una situazione priva di conseguenze pratiche. Proprio la possibilità del ri-uso include l'opera in una situazione a tal punto dinamica che non solo avvengono passaggi tra generi, categorie, funzioni, ma essa è sottratta a quella sorta di sterilizzazione che *a priori* la distinguerebbe esteticamente dai discorsi di consumo. La relazione primaria che si costituisce tra il testo e l'atto soggettivo della lettura, di fatto, è ben lungi dal poter essere ridotta al funzionamento dell'oggetto linguistico in sé. Sarà forse a causa di una prospettiva interessata o pretestuosa del ri-uso letterario, che di nuovo nella prosa di invenzione leopardiana si rinviene l'enunciazione di un discorso teoricamente esemplare:

> Non è dubbio alcuno, che gli scritti eloquenti o poetici, di qualsivoglia sorta, non tanto si giudichino dalle loro qualità in se medesime, quanto dall'effetto che essi fanno nell'animo di chi legge. In modo che il lettore nel farne giudizio, li considera più, per così dire, in se proprio, che in loro stessi» (*Operette morali*, *Il Parini ovvero della gloria*).

Gli effetti a cui si riferisce Leopardi sono precisamente il risultato delle nostre elaborazioni, della costruzione di nessi e di correlazioni, delle operazioni associative e simboliche che compiamo, per poter descrivere un universo stratificato ed eterogeneo, come l'opera d'arte.

3
Dispositio

3.1
Ordine naturale e ordine artificiale

La *dispositio* riguarda la distribuzione della materia nel discorso. Si tratta della seconda parte della retorica, anche se in realtà non viene dopo l'*inventio*, ma si sviluppa contemporaneamente ad essa. La scelta dell'arrangiamento dei materiali, infatti, costituisce un aspetto fondamentale del progetto argomentativo, perché disporre le idee e le parole in un ordine piuttosto che in un altro non è semplicemente un fattore esterno, o secondario, ma contribuisce a determinare il senso del discorso stesso.

Osservano Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958, p. 513) che anche in una dimostrazione esiste un ordine, ma la sua importanza è limitata, perché si parte sempre dagli assiomi per arrivare ai teoremi. Quando invece in un'argomentazione, scegliendo le tappe, «ci si preoccupa della maggior o minore intelligibilità di un dato ordine dimostrativo», le varianti non sono più equivalenti, né possono essere considerate effetti puramente formali, ma interagiscono con la forza di persuasione. L'ordine in cui si dispongono gli argomenti, dunque, è innanzitutto una scelta dell'oratore o dell'autore, ma deve sempre essere funzionale rispetto alla totalità del discorso, e relativa all'uditorio al quale ci si rivolge.

Tradizionalmente, in retorica, per classificare la *dispositio*, si compie una prima grande distinzione tra l'*ordo naturalis*, inteso come la successione degli avvenimenti secondo un criterio storico e cronologico, e l'*ordo artificialis*, che sovverte questo ordine e propone una diposizione diversa, la cui natura non è definibile *a priori*. Un modo dell'ordine naturale è l'*incremento* o *crescita*, per cui vale la legge della progressione (Mortara Garavelli, 1985, p. 107); Perelman e Olbrechts-Tyteca, invece, si riferiscono a questa modalità di sviluppo progressivo nel tempo, definendo una figura dell'ordine, la *gradazione* o *climax*.

L'ordine artificiale è il disegno di un'altra organizzazione del discorso, e può corrispondere, ad esempio, all'inizio *in medias res*, all'inversione tra premesse e conclusioni, alla scelta di un ordinamento tematico o a una selezione temporale di qualsiasi altro genere. Il punto è che, ancora una volta, nell'articolata dinamica dell'argomentazione, la *dispositio* non è una parte isolata o isolabile ma, essendo essa stessa costitutiva del discorso, interagisce con le altre parti.

Un criterio utile all'analisi della distribuzione degli argomenti è quello che segue una partizione secondo tre modelli possibili: l'ordine crescente, l'ordine decrescente, l'ordine omerico o nestoriano.

Il primo, l'*ordine crescente*, prevede un discorso che inizia con gli argomenti più deboli, per lasciare per ultimi i più forti, puntando sulla convinzione che l'argomentazione finale sia la più importante, quella che rimane nella memoria del pubblico. Al contrario, l'*ordine decrescente* prende avvio da un principio opposto, per cui si presentano per primi gli argomenti più forti, con l'intento di richiamare immediatamente l'attenzione degli interlocutori e lasciare alla fine le tesi più deboli. L'ultimo dei tre, l'*ordine omerico o nestoriano*, deriva il nome dal racconto omerico dell'*Iliade*, dove lo schieramento delle truppe di Nestore imponeva di collocare al centro quelle più deboli: in questo caso, quindi, le prove più solide sarebbero al principio e alla fine, le motivazioni più deboli al centro. La scelta di un ordine piuttosto che di un altro comporta limiti e vantaggi in tutti e tre i casi: la valutazione dipende dalle circostanze pratiche, dall'adattamento alle esigenze dell'uditorio, oltre che dal gusto dell'oratore.

Per questo, la virtù della *dispositio* è l'*aptum*, che corrisponde a ciò che è conveniente, o adatto. L'*aptum*, a differenza delle altre virtù della retorica, relative alla *narratio* e all'*elocutio*, è l'unica virtù che non può essere violata, pena la pertinenza, e dunque il senso, di ogni argomentazione. Un discorso, di qualsiasi natura sia, deve essere relativo alla situazione e orientato verso l'uditorio. Ne deriva che l'*aptum*, pur essendo tipicamente la *virtus dispositionis*, sorregge trasversalmente tutte le parti della retorica.

La *dispositio* nei testi letterari mette in atto una variabilità infinita di modalità. Difficile, naturalmente, trovare un unico criterio in un testo: più frequentemente l'ordine naturale e cronologico coesiste all'ordine artificiale, producendo effetti diversi, anche all'interno dello stesso testo. Se, allora, l'*ordo naturalis* può essere considerato un riferimento rispetto al quale misurare e confrontare le varianti, ogni forma di mutamento, cioè la disposizione dell'*ordo artificialis* è, secondo Lausberg (1949, pp.

37-9), *figura*: dove le successioni di avvenimenti non corrispondono allo svolgimento storico dei fatti, o si verifica un susseguirsi «non consueto e non comune linguisticamente, delle parti della frase», significa che avviene una permutazione. «Come nell'Odissea», scrive ancora Lausberg, «che inizia *in medias res* e recupera più tardi per bocca di Odisseo, nel racconto, le prime fasi dello svolgimento storico».

A sottolineare il ruolo imprescindibile di questa seconda parte della retorica, Lausberg distingue tra una *dispositio esterna*, che consiste nel «piano dell'oratore» (ivi, p. 37), nella sua volontà semantica di raggiungere lo scopo del discorso, e una *dispositio interna*, intesa come attività ordinatrice, scelta delle forme artistiche e delle figure funzionali all'atto comunicativo: la connessione dei due livelli contribuisce alla buona riuscita dell'argomentazione. Infatti, la partizione del discorso ha un rapporto fondamentale con l'uditorio, e con l'obiettivo di ogni operazione retorica: il raggiungimento dello scopo. Per questo Lausberg chiama in causa il concetto di persuasione, proprio quando affronta la *dispositio* esterna: «La realizzazione della *persuasio* avviene stabilendo un grado di massima credibilità, anche se la opinione della parte, prima dell'inizio del discorso, possedeva soltanto un grado minimo di credibilità» (ivi, p. 49).

Il valore della persuasione in letteratura assume naturalmente un significato un po' diverso e forse più complesso. Non si tratta di convincere qualcuno di una tesi, né di ridurre l'altrui al proprio punto di vista. La comunicazione letteraria si svolge all'interno di un universo estetico, che implica una mediazione, da un lato, e un rapporto dialogico, dall'altro. Autore e lettore sono certamente implicati in una situazione retorica, governata dalle medesime leggi, comuni a qualsiasi forma di argomentazione; solo che nel caso del testo letterario gli obiettivi e le richieste reciproche sono modulate da una soddisfazione e da un godimento di natura, appunto, estetica.

L'atteggiamento assunto dai soggetti, di fronte ai linguaggi artistici, implica infatti la sospensione delle categorie abituali, dei modi consueti di vivere la realtà rappresentata, affinché siano rintracciati nuovi rapporti tra le cose. Perché, infatti, il punto è questo: all'interno della finzione letteraria, la sospensione dell'incredulità è il primo atto che compiono i protagonisti della comunicazione; essa permette il processo creativo in un senso, e lo svolgersi della modalità percettiva, nell'altro. È una ricerca che coinvolge, se pure diversamente, entrambi i poli dello scambio verbale, e in questo dialogo è radicata la necessità conoscitiva.

La lettura letteraria è intesa da Vittorio Spinazzola (2001) come una situazione di scambio che si instaura tra due parti contraenti: «il lettore rappresenta la domanda, lo scrittore impersona l'offerta. Oggetto della contrattazione è il testo, nella sua materialità di merce libraria» (ivi, p. 45). Quella del lettore è un'esigenza radicata, perché «il bisogno antropologico di appagare l'immaginazione estetica è permanente e inesauribile: nessuna lettura giunge mai a colmarlo per intero, in via definitiva. Non solo: quante più opere si leggono, tanto più lo si rinfocola. Una sorta di coazione a ripetere ci spinge a leggere un libro dopo l'altro, replicando volta a volta la ricerca di quel libro supremo che sopravanza ogni nostra aspettativa, esaudendo ogni facoltà di desiderio depositata nel nostro io estetico» (ivi, pp. 20-1). Il lavoro dell'autore è funzione di tale ricerca, e Spinazzola chiama in causa, in questo rapporto relazionale, la tecnica suasoria della retorica: «Interesse fondamentale dello scrittore, in vista della pubblicazione del suo lavoro, è di persuadere i lettori potenziali che esso è esteticamente fungibile. Occorre ottenere il loro consenso ammirativo: e quindi porre in essere le condizioni testuali opportune per farlo insorgere.

In effetti, il codice genetico del prodotto scritto assolve la funzione essenziale di orientare le reazioni di lettura, organizzando le procedure ritenute più adatte per ottenere un riconoscimento di esteticità. La progettazione letteraria non può insomma non essere improntata a una preoccupazione di efficacia: dunque non può non adottare una strumentazione retorica conseguente. Ma diciamo meglio. Se è vero che si scrive per essere letti, che la scrittura è finalizzata alla lettura, ciò significa che una intenzione retorica inerisce ineliminabilmente a ogni scelta operativa dello scrittore.

Qui si intende retorica anzitutto nel senso vulgato, come tecnica del dire suasorio, intrinseca a qualsiasi strategia discorsiva basata sull'intenzione di influenzare gli interlocutori. Occorre però mettere a fuoco una accezione particolare. In generale, difatti, la retoricizzazione della scrittura obbedisce al proposito di determinare l'assenso del destinatario elettivo a una tesi prefissata, ricorrendo sia a effetti di *pathos*, cioè di coinvolgimento emotivo, sia di *logos*, cioè di convincimento argomentativo. Ma nel caso delle scritture d'invenzione espressiva, a tenere il campo è il desiderio di ottenere un apprezzamento estetico, ossia di persuadere al riconoscimento della qualità della scrittura stessa, come apportatrice di piacere per chi la legga.

A venire mobilitate dall'autore, consciamente e inconsciamente, sono quindi le tecniche considerate idonee per indurre il lettore a valorizzare esteticamente il testo, stabilendone il prestigio. Ecco allora il ricorso sistematico a una somma di espedienti che testimoniano con evidenza un'intenzione di letterarietà ben percepibile. La retoricizzazione della scrittura letteraria consiste nell'utilizzazione dei mezzi convenzionali più accreditati per far sì che il testo sia percepito come esteticamente efficace, facendogli esibire dei contrassegni probanti al riguardo» (ivi, p. 22).

Naturalmente sarebbe un grave errore ridurre tale percorso a una questione contenutistica. Se è vero che autore e lettore sono implicati in una dimensione estetica che chiama in causa le rispettive responsabilità, la *dispositio* è costitutiva del testo, non meno di tutte le altre parti; né un solo segno può essere sostituito, o mutato, o soppresso. La variazione dell'ordine produrrebbe un *altro* testo. Un'opera, insomma, non *dice* semplicemente, ma instaura un determinato dialogo o produce un particolare effetto, perché la modalità retorica della comunicazione coinvolge tutte le operazioni. La dicotomia tra forma e contenuto, ormai sorpassata *querelle* nella storia della teoria letteraria, non ha alcuna ragione di esistenza nella dimensione ben più complessa e articolata del campo della retorica. Anzi, come si è già visto, essa è stata semmai causa del discredito subito da tale disciplina, e del suo assoluto impoverimento. L'ordine delle formulazioni linguistiche è un atto dell'elaborazione della materia, e la semanticità appartiene a tutti gli aspetti del testo. Possiamo affrontarli separatamente, studiarli in maniera analitica secondo diversi criteri; ma, parafrasando Perelman, la descrizione di un'opera letteraria, che non facesse posto a tutti questi elementi insieme, sarà sempre lontana dal suo oggetto.

Un esempio classico, nel quale l'ordine della narrazione non segue affatto una successione cronologica, bensì un criterio diverso, è *La coscienza di Zeno* (1923), di Italo Svevo. La strutturazione del romanzo si compone infatti di capitoli nei quali l'io narrante rievoca le vicende del proprio passato secondo una relazione tematica. Dopo la *Prefazione* e il *Preambolo*, seguono *Il fumo*, *La morte di mio padre*, *La storia del mio matrimonio*, *La moglie e l'amante*, *Storia di un'associazione commerciale*, *Psico-analisi*. È un aspetto costitutivo dell'innovazione del romanzo novecentesco: la *dispositio* viola la regola della progressione cronologica e diacronica e, nell'universo umoristico della *Coscienza,* la memoria dell'io narrante non procede per rievocazioni ordinate: la sua più immediata necessità è quella di inventare pretesti per fare ciò che vuole senza colpa. Se la parola di Zeno è carica di verità e bugie, il racconto delle sue confessioni non può che svolgersi sotto il segno di una dimensione temporale che non procede, ma continua a ritornare su se stessa, e segue varie direzioni, disordinate, circolari, introspettive.

3.2
Le parti del discorso

«Un insieme, anche l'insieme di un'opera (di un discorso), è costituito da parti. Si possono ricercare il numero delle parti, l'ordine delle parti,

i limiti strutturali fra le parti» (Lausberg, 1949, p. 42). Se il rapporto suasorio tra oratore e uditorio riguarda più specificamente la *dispositio* esterna, la *dispositio* interna «si riferisce alla scelta e all'ordine delle parti di tutto il discorso». La prospettiva della divisione dell'insieme ci riporta ancora una volta a un'utile classificazione della retorica tradizionale, quella che distingue all'interno di ogni discorso quattro parti fondamentali: *esordio*, *narratio*, *argomentatio*, *epilogo*. Molti, e forse la maggior parte dei trattati e dei manuali di retorica, le includono nell'ambito dell'*inventio*, poiché prevale l'idea secondo la quale la partizione del discorso è un atto del ritrovamento, e quindi si rende necessario *trovare* gli argomenti secondo il conformarsi della materia stessa. Se invece vengono considerati fenomeni della *dispositio*, il criterio che guida la partizione del discorso è l'ordine. Del resto anche Aristotele affronta nella *dispositio* le parti del discorso, nel III libro della *Retorica*:

> Le parti necessarie, dunque, sono la proposizione e l'argomentazione. Appropriate a ogni discorso sono queste; e al massimo, esordio, proposizione, argomentazione, epilogo. La replica all'avversario, infatti, fa parte dell'argomentazione e la comparazione è un'amplificazione del proprio caso, ed è quindi una parte dell'argomentazione. Chi agisce in questo modo cerca di dimostrare qualcosa, ma non può farlo l'esordio, e neppure l'epilogo, che serve invece a richiamare alla memoria (*Retorica*, 1414b).

La funzione della divisione delle parti era dunque già stata messa in luce da Aristotele, il quale aveva innanzitutto individuato le due fondamentali, proposizione e argomentazione, e contemplato poi anche esordio ed epilogo. La sua critica si rivolgeva invece ai modelli che proponevano ulteriori ed eccessive classificazioni, separando e dunque dando autonomia a parti che invece potevano essere intese più semplicemente come articolazioni delle quattro categorie fondamentali: la confutazione, ad esempio, cioè l'anticipazione della replica dell'avversario, è secondo Aristotele costitutiva dell'argomentazione, come l'atto del paragonare è una prova a conferma della propria tesi, quindi anch'essa parte dell'argomentazione.

Così che la struttura quadripartita, più o meno ramificata o composta di sottocategorie, attraversa la tradizione retorica e, utile in prima istanza per il genere giudiziale, diventa il modello per l'organizzazione del discorso in generale. Naturalmente le parti variano, si dilatano o si riassumono, si modificano e si specificano in relazione al genere del discorso. Il senso, però, è che se un discorso può essere organizzato e suddiviso in parti, ogni parte veicola una propria funzione, pensata e

progettata dall'autore, al fine di produrre un determinato effetto o uno specifico significato nella mente del destinatario. Non è esattamente l'intenzione dell'atto creativo che deve essere ricostruita nel rapporto dialogico tra gli interlocutori, ma un'ipotesi descrittiva e interpretativa.

La prima delle quattro parti, l'*esordio*, è l'inizio del discorso. Aristotele (*Retorica*, 1414b – 1416a) vi dedica una trattazione piuttosto ampia, individuando innanzitutto le fonti dei discorsi epidittici, «lode, biasimo, esortazione, dissuasione, appello all'ascoltatore», e sottolineando l'orientamento dell'*incipit* verso l'uditorio: «Chi pone l'inizio, per così dire, nelle mani dell'ascoltatore lo mette nelle condizioni – se vi si attiene – di seguire il discorso»; a questo infatti è delegato il ruolo dell'esordio, a costruire il contatto tra gli interlocutori, e a suscitare l'attenzione di chi ascolta o di chi legge. La prospettiva di una *captatio benevolentiae* informa il discorso, e a tal proposito i trattatisti ci ricordano che scopo dell'esordio è quello di rendere l'interlocutore benevolo, attento, arrendevole. Ma ciò che è particolarmente significativo, nella *Retorica* aristotelica, è che lo sforzo dell'oratore non deve essere volto esclusivamente a procurare una disposizione positiva e accondiscendente nel pubblico: l'esordio può conseguire invece l'indignazione, o il riso; l'oggetto offerto può provocare piacere, ma anche stupore, sorpresa, addirittura disattenzione o dolore.

La funzione fàtica dell'esordio implica naturalmente diverse modulazioni; il proemio con la *pròtasi*, cioè l'esposizione dell'argomento, e l'invocazione (alle Muse o al committente dell'opera) è ad esempio un modulo fisso nei poemi epici, eroici, cavallereschi, eroicomici, da Omero ai tempi moderni (Mortara Garavelli, 1988, pp. 62-4); l'origine del discorso può trasformarsi in un'*insinuatio*, se l'oratore cerca di introdursi nell'animo degli ascoltatori e mettere in evidenza subito i punti deboli della tesi avversa; il discorso può iniziare *in medias res* (si ricordi la possibilità dell'ordine artificiale), e sopprimere volontariamente l'esordio, per entrare subito nel vivo dell'argomento; l'oratore, o l'autore, può scegliere il *topos* dell'affettazione di modestia, nell'atto preventivo di dichiararsi inabile, o non all'altezza del compito che si accinge a svolgere.

Nella «topica dell'esordio», Curtius (1948, pp. 100-4) distingue quattro tipi: il primo ruota attorno al concetto di novità, si tratta del *topos* «io offro cose mai dette prima», ed è perlopiù il rifiuto di temi epici già troppo percorsi. Il secondo è la «dedica», alla quale i poeti romani, poi gli autori cristiani e quelli medioevali annettevano un senso «consacrante». Il terzo è il *topos* di natura morale: «chi possiede la sapienza ha

il dovere di comunicarla agli altri». Il quarto è l'«esortazione a evitare l'ignavia», la suprema motivazione del poeta contro l'ozio.

Un esordio frequente è quello dell'apostrofe al lettore, pratica narrativa a cui il romanzo moderno ha fatto ricorso non di rado. «È questo il fulcro della relazione dialogica su cui si fonda il genere romanzesco», scrive Giovanna Rosa (2008, p. 11): «l'appello al lettore, che attualizza ogni esperienza estetica, avviando "lo scambio dialettico di andata e ritorno" fra i due soggetti della comunicazione letteraria, trova espressione esemplare nelle modalità con cui ogni autore imposta, nella zona strategica dell'*incipit*, il "patto narrativo"». Indipendentemente dalla scelta specifica, nel formarsi dell'esordio i protagonisti dello scambio comunicativo trovano un contatto, uno spazio e un tempo che permettono l'incontro.

La dichiarazione di intenti e la messa in gioco dell'argomento costituiscono la scelta strategica di uno degli inizi più famosi della letteratura italiana, i primi versi dell'*Orlando furioso* (1516) di Ludovico Ariosto. Alla proposizione della materia, nella prima ottava, seguono in quelle successive l'invocazione e la dedica, e nella quinta il riassunto dell'antefatto. Un lungo esordio per un poema che, scrive Calvino (1970, p. XLIV), «si annuncia come il poema del movimento»:

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto,
> che furo al tempo che passaro i Mori
> d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
> seguendo l'ire e i giovenil furori
> d'Agramante lor re, che si diè vanto
> di vendicar la morte di Troiano
> sopra re Carlo imperator romano.

Un esordio di genere molto diverso si presenta nella prima pagina di *Anna Karenina* (1875-77) di Lev Tolstoj. Il carattere sentenzioso dell'affermazione che apre il romanzo immette il lettore nella paradossale situazione di un giudizio morale che è al contempo una generalizzazione e una condanna. Il commento gnomico, d'altra parte, è contestualizzato, incluso in un discorso di cui trae sinteticamente le conseguenze; posto come esordio, e costruito in figura di chiasmo da una distribuzione sintattica speculare, assume una valenza ironica:

«Tutte le famiglie felici si somigliano; ogni famiglia infelice è invece disgraziata a modo suo» (ivi, p. 3).

La seconda parte del discorso è la *narratio*, l'esposizione dei fatti. È il luogo della persuasione retorica, che si sviluppa attraverso i tre modi caratterizzanti per raggiungere lo scopo: informare, commuovere, pia-

cere. Torneremo a trattare più diffusamente l'articolazione e le qualità della *narratio* nel prossimo paragrafo; è importante per ora ricordare che dallo sviluppo di questa parte del discorso è derivata una disciplina moderna, la *narratologia*.

Uno degli aspetti più interessanti della stagione strutturalista è stata la riflessione teorica sul racconto: di derivazione strutturalista è infatti la narratologia, che prende le mosse dal tentativo di fornire una descrizione sistematica del fatto narrativo, e di individuarne i tratti costitutivi. Lo studio del funzionamento del discorso letterario, secondo la narratologia, segue dunque un criterio specifico: ordinare attraverso categorie le analisi e le interpretazioni dei testi; naturalmente non si può pensare che un'opera sia un esempio puro di una categoria formulata, ma «le categorie tracciano solo la rete astratta sulla quale trovano posto le opere singole» (Chatman, 1978, p. 14). Una veste non storica ma sincronica sorregge la griglia narratologica, articolata secondo una essenziale divisione: la storia narrata, e il racconto.

La prima questione che solitamente l'analisi narratologica chiama in causa è quella dei livelli della narrazione: oltre alla fondamentale distinzione tra autore reale e narratore, la voce narrante può essere esterna o interna, autoritaria o compromessa dall'inattendibilità, palese o nascosta nel tessuto di una narrazione impersonale; a tutto ciò si intreccia la questione del punto di vista narrativo, che può coincidere con una prospettiva onnisciente, o con una focalizzazione diversa, fino ad essere quasi nulla. La tipologia delle istanze narrative è varia e articolata secondo gradi e passaggi, che tendono a soddisfare precise domande riguardo alla natura dell'enunciazione: *chi parla*, ad esempio, o *chi vede*. Altri elementi importanti, indagati dagli strumenti della narratologia, sono la dimensione temporale, lo spazio e l'ambiente rappresentati, lo statuto del personaggio.

L'*argomentazione* è la terza parte, «cuore del discorso persuasivo. In essa si adducono le prove e si confutano le tesi dell'avversario. Secondo la sistemazione aristotelica, [...] le prove sono di due tipi: tecniche, cioè prodotte mediante l'applicazione dell'arte retorica, e non tecniche, cioè prese dall'esterno, indipendenti dall'arte» (Mortara Garavelli, 1988, p. 73). Quindi le prove tecniche sono le prove di fatto, gli esempi, le prove di ragionamento; tra le prove non tecniche si possono annoverare le denunce, le testimonianze, i giuramenti, ma anche le voci pubbliche più o meno circoscritte.

Il materiale dell'*inventio*, di cui abbiamo trattato nel capitolo precedente, costituisce l'oggetto fondamentale delle prove argomentative del primo tipo: i fatti, le presunzioni e gli esempi, i sillogismi e gli entimemi, i

luoghi, tutto ciò che è utile e funzionale affinché il discorso raggiunga gli scopi e gli effetti che l'oratore si è prefissato. Se è vero che l'*inventio* è per la maggior parte una topica, poiché è nei luoghi che i ragionamenti trovano premesse e materiali, la *dispositio* conferisce un criterio all'organizzazione del discorso argomentativo e, nella dinamica fluida delle parti, l'argomentazione costruisce i nessi fondamentali di connessione logica.

Né si deve dimenticare che parte dell'argomentazione è la confutazione, «un argomento nella direzione contraria a quella di un altro argomento, cioè un argomento sulla base del quale si può sostenere che la conclusione dell'altro argomento non è vera o che l'altro argomento non è buono. [...] Quando si argomenta che la conclusione di un argomento non è vera ciò che si confuta è una *proposizione*. Invece, quando si argomenta che un argomento non è buono ciò che si confuta è un *argomento*» (Iacona, 2005, p. 76).

Naturalmente le due forme di confutazione sono strettamente legate, poiché il valore della conclusione deriva di necessità dalla forza dell'argomento sostenuto. Ma è importante osservare come nell'uso letterario la confutazione assuma un ruolo particolare e possa corrispondere, nello svolgersi del pensiero, alla messa in gioco degli argomenti favorevoli e contrari, come avviene nel flusso di coscienza della signora Ramsay, che si arrovella intorno ai problemi dell'educazione dei figli, in una pagina di *Gita al faro* (1927) di Virginia Woolf:

«Discordia, divisioni, differenze di opinioni, pregiudizi erano intessuti nella fibra stessa dell'essere, oh quanto deplorava la signora Ramsay che iniziassero così presto. Erano tanto critici i suoi figli. Dicevano tante sciocchezze. Lasciò la sala da pranzo tenendo per mano James, che non voleva andare con gli altri. Le sembrava così assurdo – inventare nuove differenze, quando le persone erano già sin troppo diverse le une dalla altre. Le differenze reali, pensava, in piedi alla finestra del salotto, sono sufficienti, più che sufficienti. In quel momento pensava ai ricchi e ai poveri, ai potenti e agli umili; i grandi per nascita ottenevano da lei, un po' di malavoglia, un certo rispetto, poiché non aveva forse nelle vene il sangue di quella casata italiana di grande nobiltà [...] e lo spirito e l'eleganza e la vivacità del carattere non le venivano forse da loro, e non dai lenti inglesi, o dai freddi scozzesi?» (ivi, p. 38).

La quarta parte del discorso è l'*epilogo*, la conclusione. I retori antichi, osserva ancora la Mortara Garavelli (1988, pp. 102-3), vi distinsero due parti principali: «la ricapitolazione o enumerazione dei temi trattati», in cui si riprendono schematicamente gli argomenti in discussione e le eventuali soluzioni proposte, e «la mozione degli affetti» o perorazione, cioè la parte atta a suscitare commozione. Impossibile determinare una

volta per tutte il ruolo che assume l'epilogo nel gioco comunicativo: è un luogo strategicamente rilevante, all'interno di un discorso retorico che, per sua natura, si dirige verso un destinatario. Le formule di conclusione, scrive invece Curtius (1949, p. 105), hanno un senso molto evidente nel Medioevo, perché «comunicano al lettore che egli è giunto realmente al termine dell'opera»; nel processo della copiatura, infatti, poteva rimanere in dubbio il motivo per cui lo scrivano avesse abbandonato il lavoro: i segnali convenzionali dell'epilogo ne indicavano l'esito.

Il *pathos* della voce di Lorenzo Alderani evoca, nel finale delle *Ultime lettere di Iacopo Ortis* (1798) di Ugo Foscolo, la commozione profonda per la morte dell'amico, e la memoria verbalizza gli ultimi gesti delle drammatiche vicende. Il destinatario del romanzo epistolare, nonché l'immaginario raccoglitore delle lettere di Iacopo, chiude la storia ricollegandosi circolarmente all'*incipit*, dove l'invito rivolto all'io leggente chiedeva di condividere la compassione per il destino del giovane infelice. Ora il «monumento alla virtù sconosciuta», la pubblicazione delle lettere, è giunto a compimento, e l'emozione del ricordo prevale perfino sul giudizio morale:

«Non so come ebbi tanta forza d'avvicinarmi e di porgli una mano sul cuore presso la ferita; era morto, freddo. Mi mancava il pianto e la voce; ed io stava guardando stupidamente quel sangue: finché venne il parroco e subito dopo il chirurgo, i quali con alcuni famigliari ci strapparono a forza dal fiero spettacolo. Teresa visse in tutti que' giorni fra il lutto de' suoi in un mortale silenzio. – La notte mi strascinai dietro al cadavere che da tre lavoratori fu sotterrato sul monte dei pini» (ivi, p. 140).

3.3
La *narratio* o esposizione dei fatti

«La *narratio* non è esattamente un'enunciazione neutra dei fatti, dal momento che con un suo uso accorto l'oratore può convertire a nostro vantaggio ogni particolare allo scopo di vincere la causa» (Vickers, 1988, p. 108). L'esposizione dei fatti, in un discorso persuasivo, non può essere dunque obiettiva o "neutra"; al contrario, in funzione del raggiungimento dello scopo, essa è determinata e compromessa dal progetto comunicativo. Lungo la dimensione temporale, in particolare, la *narratio* organizza i materiali dell'esposizione, perché il tempo assume nella narrazione un ruolo privilegiato e particolare. Un rapporto di reciproca implicazione vincola il tempo al racconto, poiché i fatti narrati non possono che svilupparsi lungo una linea temporale, e la scansione temporale, su diversi livelli, determina la natura della narrazione. La

flessione verbale, in questo senso, modula gli elementi costitutivi nella disposizione del discorso.

Un esempio paradigmatico di come i rapporti temporali si impongano nel dominio della *dispositio*, e contemporaneamente investano la forma e la struttura della narrazione, è il libro di Raymond Queneau, *Esercizi di stile* (1947): i novantanove testi contenuti in esso presentano tutti il medesimo nucleo tematico, modulato su variazioni di generi e di figure, su sostituzioni lessicali e sintattiche, su mutazioni di registro e di ordine. È come se Queneau volesse portare alla luce i meccanismi della scrittura e della produzione di un racconto, attraverso le varianti testuali, e contemporaneamente intendesse mostrare come l'elaborazione stilistica e il livello semantico siano aspetti inscindibili della narrazione: dalla connessione dei quali deriva il senso. In particolare, quattro di questi esercizi sono declinati sui tempi verbali; si riportano qui solo gli *incipit*, nella traduzione di Umberto Eco:

Passato prossimo
Sono salito sull'autobus della porta Champerret. C'era molta gente, dei giovani, dei vecchi, delle donne, dei militari. Ho pagato e mi sono guardato intorno. Non c'è stato nulla che ho dovuto rilevare. Ho però finito per notare un giovinotto il cui collo m'è parso troppo lungo.

Presente
Mezzogiorno, calore che si spande intorno ai piedi dei passeggeri d'autobus. Come posta su un lunghissimo collo, una stupida testa, ornata da un cappello grottesco, subito s'infiamma ed ecco che di colpo esplode la rissa.

Passato remoto
Fu a mezzogiorno. Salirono sull'autobus, e fu subito ressa. Un giovin signore portò sul capo un cappello, che avvolse d'una treccia. Non fu nastro. Ebbe collo lunghissimo, e li vidi. E subito si dolse con un vicino, per gli urti che gli inflisse. Come uno spazio scorse, libero, vi si diresse. E s'assise.

Imperfetto
Era mezzogiorno. I passeggeri salivano e tutti erano gomito a gomito. Un giovane signore portava in testa un feltro, che era avviluppato da una treccia, e non era nastro. Lungo aveva il collo. E si lamentava col vicino, per le spinte che quello gli infliggeva.

«Evidentemente la categoria "tempo verbale" rappresenta per la lingua qualcosa di molto importante»: su questo presupposto si sviluppa il noto e imprescindibile studio di Harald Weinrich (1964, p. 29), allievo

di Lausberg, sulle funzioni dei tempi nel testo. La narrazione, difatti, si fonda sulla dimensione temporale, perché l'esposizione dei fatti, nella varietà delle situazioni o dei generi da cui si può originare, è sempre veicolata da una scansione e da una progressione. Ogni forma di racconto si espande innanzitutto in senso temporale, e tale misura determina la forma del racconto stesso. Weinrich ha identificato due fondamentali gruppi di tempi verbali, attribuibili a due diverse funzioni narrative: il primo gruppo, a cui appartengono il presente, il passato prossimo, il futuro, è il gruppo dei tempi commentativi; il secondo, a cui appartengono l'imperfetto, il passato remoto, il trapassato prossimo e i due condizionali, è il gruppo dei tempi narrativi. L'analisi narratologica dei tempi verbali non si esaurisce certo nella loro funzione grammaticale; è un principio, questo, sostenuto da Weinrich lungo tutto il suo studio: «le forme temporali sono morfemi inseriti ostinatamente nella catena dei segni di un testo e di essi il parlante si serve per dare all'ascoltatore un segnale di tipo particolare» (ivi, p. 43). Dalle funzioni sintattiche, dai rapporti delle voci verbali con gli altri elementi del discorso, si deve risalire alla costruzione del livello semantico.

Il senso non è quello di individuare un elemento linguistico e di isolarlo; si tratta, piuttosto, di capire il funzionamento di alcuni meccanismi fondamentali della *narratio*, per decodificare il processo sul piano dei significati. Il dominio della *dispositio* implica che i criteri di ordine o di disordine, che le strutture del sistema temporale interagiscano con gli altri livelli del testo, per dare luogo alla rappresentazione di un universo possibile.

Il concetto di tempo, in effetti, non è scontato né univoco. Abbiamo sin qui considerato le forme linguistiche verbali, ma con la parola "*tempus*" noi indichiamo anche la dimensione cronologica e temporale di quegli esistenti che sono i personaggi letterari. Essi non possono che essere concepiti come individui determinati innanzitutto da una scansione temporale. Orologi e calendari sono riferimenti essenziali nella finzione della scrittura narrativa, e non è un caso che tempi, date, ore costituiscano le coordinate della progressione di un racconto. Il trascorrere del tempo può essere gestito dall'autore nella maniera più varia, ed è di pertinenza della *dispositio* l'organizzazione degli elementi narrativi e le loro interrelazioni.

La narratologia (per quanto riguarda l'indagine sul tempo, mi riferisco in particolare a Genette, 1972, e a Chatman, 1978) ha distinto innanzitutto il tempo della storia, cioè quello in cui avvengono le vicende raccontate, dal tempo del

discorso, corrispondente a quello in cui la voce narrante riferisce gli eventi. All'interno di tale rapporto, ha definito tre fondamentali categorie di analisi, che sono l'ordine, la durata, la frequenza.

Relativamente alla prima categoria, in un'ipotetica sequenza normale, storia e discorso hanno lo stesso *ordine*; nelle sequenze anacroniche, invece, a partire dall'avvenimento narrato, la retrospezione (analessi) richiama eventi precedenti; l'anticipazione (prolessi) racconta eventi successivi.

La *durata* è la relazione tra tempo della storia e tempo del discorso, e presenta cinque situazioni possibili, schematizzabili nel seguente modo:

Ellissi	Riassunto	Scena	Estensione	Pausa
TR = 0 TS = n	TR < TS	TR = TS	TR > TS	TR = n TS = 0

Infine la categoria della *frequenza* misura il rapporto tra un evento della storia e il corrispondente segmento narrativo, individuando quattro tipi: 1. *singolativo*, una singola rappresentazione discorsiva, un singolo momento della storia (ad esempio «ieri mi sono coricato presto»); 2. *singolativo-multiplo*, diverse rappresentazioni discorsive, ciascuna corrispondente a un diverso momento della storia (ad esempio «lunedì mi sono coricato presto, martedì mi sono coricato presto, mercoledì mi sono coricato presto»); 3. *ripetitivo*, molte rappresentazioni discorsive dello stesso momento della storia (ad esempio «ieri mi sono coricato presto, ieri mi sono coricato presto, ieri mi sono coricato presto»); 4. *iterativo*, una singola rappresentazione discorsiva di molti momenti della storia (ad esempio «tutti i giorni della settimana mi sono coricato presto»). Non è un caso che Genette, privilegiando la categoria del tempo, affronti tutto il discorso teorico di *Figure III*, conducendo parallelamente un'analisi del capolavoro di Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (1913-27).

Relativamente alla *narratio*, bisogna almeno aggiungere che la retorica tradizionale associa a questa parte del discorso tre qualità o virtù: deve infatti essere breve, chiara, verosimile. La *brevitas* è una prescrizione quantitativa, che impone al discorso non tanto una lunghezza determinata, ma la ricerca di una misura equilibrata ed essenziale, che non dica troppo né troppo poco, che elimini gli eccessi ma che non si trasformi in una riduzione. La *chiarezza* è un principio che, in realtà, si estende a tutte le parti della retorica: la necessità di questa virtù consiste nel fatto che il discorso rinvii a modalità di riconoscimento tra autore e pubblico, affinché la comunicazione possa avere luogo. Vero è che la dinamica letteraria implica poi che la chiarezza, requisito apparentemente ovvio, costituisca

in molti casi una virtù sfruttata e volontariamente violata, in nome di una diversa comunicazione, o di un'altra rappresentazione del mondo.

Infine il *verosimile*. Per la narrativa di finzione, la Mortara Garavelli (1988, p. 67) richiama l'attenzione verso le poetiche del realismo e del neorealismo, verso il genere "romanzo storico" e, all'opposto, verso il racconto fantastico: «In ognuno di questi casi l'attendibilità della narrazione ha esigenze e vincoli di volta in volta del tutto differenti». Sono i diversi generi letterari, nei quali il punto del discrimine si sposta lungo un ipotetico segmento, i cui estremi corrispondono rispettivamente alla realtà e alla finzione. Eppure l'ambito del verosimile oltrepassa tali distinzioni: non si tratta tanto, in questo caso, di stabilire il grado di approssimazione della storia finta alla realtà esterna; il verosimile continua a coincidere con il luogo del discorso retorico, che include certamente l'universo di finzione, ma che innanzitutto si fonda sullo statuto della possibilità, del rapporto dialogico, della rappresentazione che può essere vera.

Si veda un esempio di discorso narrativo nel quale il rapporto realtà-finzione è capovolto rispetto ai casi annoverati dalla Mortara Garavelli: non è il giudizio sulla storia che avvicina la finzione del racconto al vero, ma la voce del narratore interno che attesta la verità dei fatti raccontati.

«La maggior parte degli attori di queste scene gigantesche sono scomparsi: fin dall'indomani, essi tacevano, ma quanto racconteremo, potremo dire di averlo veduto: cambieremo alcuni nomi poiché la storia narra e non denunzia, ma descriveremo cose vere. Dato il libro che stiamo scrivendo, non mostreremo che un lato e un episodio, e certo il meno conosciuto, delle giornate del 5 e 6 giugno 1832, ma facendo sì che il lettore sotto il cupo velo che stiamo per sollevare, intraveda la vera immagine di quella spaventevole vicenda pubblica» (Victor Hugo, *I miserabili*, 1862, p. 1019).

Ancora una volta, ribadiamo, il resoconto di fatti storici conserva certo il fondamento e la stretta relazione con la realtà. Ma il punto è che il grado di verità delle cose raccontate in un romanzo è sempre parziale e non assoluto, interno a un universo di finzione che, in quanto tale, non è mai del tutto vero, e soprattutto non si fonda sulla necessità di dimostrare la verità: innanzitutto perché, ce lo spiega genialmente Victor Hugo, «la storia narra e non denunzia», e il dominio di appartenenza di tale storia è sempre quello del verosimile.

3.4
La durata

Torniamo ad Aristotele:

Oggigiorno viene assurdamente detto che la narrazione deve essere rapida. Infatti, come disse quell'uomo rispondendo al fornaio che gli domandava se

dovesse preparare un impasto duro o tenero: «Perché? Giusto non è possibile?». La narrazione non deve essere lunga, come non deve esserlo l'esordio né l'esposizione delle argomentazioni. In questo caso la proprietà non consiste nella rapidità o nella concisione, ma nella misura, e ciò significa dire tutto ciò che renderà chiara la questione, o farà credere che è accaduta una certa azione, che è stato inflitto un certo danno, che è stata commessa una certa ingiustizia, o che i fatti hanno l'importanza che si desidera (*Retorica*, 1416b-1417a).

Nella parte dedicata alla *dispositio*, Aristotele affronta la questione della rapidità della narrazione. La norma che deve essere rispettata è quella della *brevitas*, come prescrizione generale; ma cosa intende per rapidità? Innanzitutto qui è implicato un rapporto tra l'oggetto del discorso e il discorso stesso: la proprietà è la *misura*, affinché la questione sia chiara ed efficace sull'ascoltatore. L'argomentazione affronta poi le diverse situazioni dei tre generi retorici, ma il nodo interessante riguarda l'indicazione relativa al tempo del discorso. Perché già nella retorica aristotelica le idee di rapidità o di velocità non sono valori assoluti, ma relativi a un rapporto e a un confronto, sono misure, appunto. La velocità e la lentezza della narrazione sembrano dunque coincidere con il tempo che si impiega a raccontare un fatto o una situazione.

È un concetto che corrisponde, nella terminologia moderna, alla categoria della durata, che domina la scrittura letteraria. La natura stessa della scrittura implica infatti un rapporto temporale sempre sfasato tra il discorso del racconto e il suo oggetto. La scena, che può coincidere narrativamente con il dialogo, è l'unica situazione in cui virtualmente i due tempi si equivalgono; in altri casi l'intervento del narratore, l'emersione di un pensiero, un passo descrittivo, un commento o una sintesi, modulano la dimensione della durata secondo una dinamica varia, che dà forma alla progressione del racconto. Osserva a questo proposito Stefano Calabrese (2010, pp. 117-8):

La nozione di durata è assai problematica, in particolare nel caso del racconto scritto, dove il tempo della storia può essere specificato, mentre il tempo del discorso è pressoché impossibile da misurare [...]. Tale problema ha indotto alcuni studiosi a ritenere lo studio della *velocità* più fruttuoso rispetto a quello della durata, dove la velocità è definibile come l'insieme di relazioni fra la durata del narrato – la (approssimativa) quantità di tempo (presumibilmente) coperta dalle situazioni e dagli eventi narrati – e la lunghezza del racconto (per esempio in parole, righe e pagine).

Ed è proprio nel concetto di durata che Henri Bergson aveva indicato la connessione tra tempo e coscienza interiore, identificando con essa l'irriducibilità di questa dimensione a uno sviluppo e a un ordine lineare, a una successione di istanti identici. La possibilità di misurare l'estensione temporale è in verità una questione antica, come mostra con evidenza Aristotele, ed è certo nella narrazione che essa acquista un ruolo privilegiato, talora ambiguo, poiché i mondi possibili, gli universi della finzione danno luogo, se non altro, a una pluralità di livelli del discorso. Orologi e calendari misurano appunto estensione e durata, ma è proprio la legge del prima e del dopo, del quanto o del per quanto che viene frequentemente infranta o alterata dalle strategie retoriche della narrazione. Il problema è quello di poterne descrivere i significati, là dove, ad esempio, «la forza dell'analisi psicologica dissolve in un'indefinita anteriorità ciò che sembrava un *primum* e invita a rappresentare i fatti come sequenze rette dai principi onirici della simultaneità e della contiguità» (Calabrese, 2010, p. 160).

Se consideriamo la durata come un rapporto tra il tempo del discorso e il tempo degli eventi narrati, essa ci offre almeno un sistema di misura utile all'analisi. I trent'anni di storia italiana e di vicende personali e familiari, che occupano lo spazio temporale narrato da Federico De Roberto con *I Viceré* (1894), si oppongono alla mancata progressione cronologica di un grande romanzo che narra la storia di un'unica giornata di un ebreo irlandese, nell'*Ulisse* (1922) di James Joyce. Ma i livelli si intrecciano anche in un altro capolavoro narrativo, il *Tristram Shandy* (1760-67) di Laurence Sterne, in cui il personaggio narratore, che sta scrivendo la propria autobiografia, tematizza il problema della durata, cioè la divaricazione, tutta interna alla vicenda, tra l'estensione temporale del suo racconto e il tempo vissuto. Una moltiplicazione di dimensioni temporali presiede naturalmente alla struttura del romanzo che, nella forma parodica dell'enunciazione, disgrega i riferimenti più certi della tradizione letteraria, si rivolge al lettore – il lettore di *Tristram Shandy* e il lettore di Laurence Sterne – e gli chiede la pazienza di ascoltarlo:

In questo mese sarò d'un intero anno più vecchio di quando cominciai a scrivere dodici mesi or sono, ed io, pur essendomi inoltrato, come vedete, sin verso la metà del quarto volume, non sono andato oltre la prima giornata nella mia biografia; è evidente che se in trecentosessantacinque giorni di vita vissuta ne ho descritto soltanto uno, ne ho trecentosessantaquattro in più da narrare che non quando incominciai; [...]. Se gli eventi e le opinioni sopra di esse richiedono tanta narrazione, come si fa a tagliar corto? E poi, perché tagliare? Siccome di questo passo il ritmo della mia vita vissuta risulterebbe trecentosessantaquattro

volte più rapido di quello della sua narrazione, deve seguirne, le vostre signorie permettendo, che più io scriverò, tanto più avrò da scrivere e di conseguenza tanto più le vostre riverenza avranno da leggere (ivi, pp. 263-4).

Nel paradosso di tale rappresentazione, la durata può essere sì il rapporto tra il tempo del discorso e il tempo dei fatti narrati, ma anche, nella situazione diegetica, il rapporto tra il tempo della scrittura (un anno) e il tempo "vissuto" (un giorno). L'io narrante, però, introduce una nuova dimensione, che deriva sillogisticamente dal suo ragionamento, e finisce per annullare ogni possibile rapporto, ogni possibile misurazione: il divario tra le due coordinate temporali corrisponde a una crescita esponenziale di entrambe le operazioni, la scrittura e la lettura, e soprattutto dà forma a uno spazio che compromette tutti i riferimenti noti e riconoscibili. La durata non sempre è riducibile a una misurazione descrivibile da una linea e un confronto di valori; è una connotazione variabile, la cui funzione simbolica corrisponde alla rappresentazione di un'esperienza.

Nella lezione sulla *rapidità*, anche Calvino (1988, pp. 31-53) chiama in causa la dimensione della durata, senza definirne il significato una volta per tutte, ma spiegando che iterazioni e digressioni sono le connessioni invisibili che fanno di un progetto una storia:

non voglio dire che la rapidità sia un valore in sé: il tempo narrativo può essere anche ritardante, o ciclico, o immobile. In ogni caso il racconto è un'operazione sulla durata, un incantesimo che agisce sullo scorrere del tempo, contraendolo o dilatandolo (ivi, p. 36).

3.5
Aposiopesi

L'aposiopesi, o reticenza, è una figura per detrazione, dunque un fenomeno particolare della *brevitas*: «è l'interruzione di un pensiero iniziato o di una catena di pensieri già iniziata» (Lausberg, 1949, p. 228). Si tratta di una sospensione o di una omissione degli elementi della frase, che comporta, sul piano della *dispositio*, una deviazione sintattica e concettuale rispetto all'oggetto del discorso. In genere evoca un'idea, ma non la verbalizza, ne lascia implicito lo sviluppo e le conseguenze, producendo effetti diversi dal punto di vista della logica continuità dell'espressione.

L'invito alla collaborazione del lettore si rende, in questi casi, particolarmente importante; la comunicazione è incompleta, e la scrittura lascia spazio ai puntini di sospensione, alle parentesi, alle lineette, agli

incisi, alle cesure che danno luogo a pause e fratture. Non sempre le interruzioni sono indicate graficamente; il senso della frase, talora irriducibile al puro segno linguistico, produce un significato che non finisce nella sua decodificazione grammaticale, e il grado di allusione che comporta sembra più forte della reticenza. È il caso di un esempio dantesco, celebrato dalla tradizione letteraria, e citato dalla Mortara Garavelli (2010, p. 87): «quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inferno*, V, 138).

Certo, si potrebbe sostenere che sempre un testo letterario è reticente, allusivo, incompleto. Non può mai descrivere né mettere in scena *tutto*: l'universo rappresentato è parziale rispetto alla realtà, *homo fictus* è una sineddoche di qualsiasi *homo sapiens*, l'inferenza di colui che legge implica di per sé un atto di collaborazione e di completamento. Ma la questione è, dal nostro punto di vista, capovolta: non ci interessa vedere cosa manca nel mondo inventato, quanto capire quale tipo di esperienza può costruire, e quale tipo di relazione può instaurare, il lettore con il mondo della finzione. È la forma retorica del testo, la modalità con cui lo interroghiamo, che può restituirci il valore di una deviazione, di un'interruzione, per ricostruire, attraverso la consueta sospensione dell'incredulità, il significato di una scelta espressiva.

La reticenza e le forme di sospensione caratterizzano la modalità espressiva del personaggio protagonista del *Cappotto* (1843) di Gogol', il quale mostra, nelle sue parole, esitazione, sorpresa, sgomento, quando ad esempio, di fronte al sarto che rifiuta di aggiustare il suo vecchio cappotto, egli prova a convincerlo, celando la vergogna di non potersi permettere un cappotto nuovo: «Ecco qua, Petrovič ... il cappotto, il panno ... ecco vedi, dappertutto, in altri posti è ben forte, certo si è un po' impolverato, e poi sembra anche un po' vecchio, però è nuovo, ma in un posto, però, è come dire ... sulla schiena, e anche su una spalla, si è un po' sciupato, ecco qui, un po' su questa spalla, lo vedi?, ed è tutto qui. Di lavoro ce n'è poco ... »; «Si è rovinato solo sulle spalle, ma tu hai qualche pezzetto ... »; «Ma tu rafforzala. Perché non è possibile, così ... » (ivi, pp. 115-7).

Ma il narratore qui non intende lasciare al lettore un'assoluta libertà di alludere e di inferire: da una prospettiva tutta interna al mondo diegetico del racconto, la voce in terza persona spiega tale aspetto peculiare del carattere del personaggio:

«"A, ecco qua, a te, Petrovič, io ... ". Bisogna sapere che Akakij Akakievič si esprimeva per lo più mediante preposizioni, avverbi, e, infine, con particelle che non avevano assolutamente alcun significato. Se poi la cosa era molto difficoltosa, egli aveva persino l'abitudine di non terminare le frasi, per cui molto spesso incominciava un discorso con le parole: "Questo è proprio quello ...", e poi non diceva più niente, e lui stesso dimenticava di finire la frase, pensando di aver già detto tutto» (ivi, p. 115).

Il punto è che la modulazione di elementi grammaticali autonomamente considerati, preposizioni, avverbi, particelle, comporterebbe un'assenza di valore semantico, perché pause e sospensioni sono forme prive di contenuto. Il processo retorico dell'aposiopesi, però, consiste proprio in un atto ermeneutico che risemantizza queste indicazioni, e conferisce un significato non solo alle frasi di per sé prive di coesione e di coerenza, ma anche al non detto. Così che lo sviluppo di un pensiero interrotto o deviato, l'ellissi nella sintassi del discorso, esemplificano, talora con intensità maggiore delle parole, emozioni e declinazioni sentimentali solo alluse.

Non mancano certo esempi di figure del silenzio in poesia. Il caso di Vittorio Sereni è a questo proposito paradigmatico. La sua scrittura poetica, costituita di vuoti, di allusioni, di eliminazioni non chiede tanto al lettore di completare, quanto piuttosto di attendere e di sospendere il filo dell'immaginazione. L'origine della reticenza sereniana è innanzitutto un atteggiamento mentale verso l'esercizio dell'arte e verso la pratica della poesia: una "vena avara", il mito del libro unico, e la denuncia della fatica di scrivere. Nei suoi versi, la reticenza è il pudore di verbalizzare sentimenti ed emozioni, nonostante il poeta ricerchi l'istanza comunicativa anche attraverso i toni della parola parlata. I segnali lessicali e sintattici sono numerosi e diversificati nel dettato poetico: i noti e frequenti "ma", innanzitutto, che segnalano deviazioni e interruzioni del discorso («Ma / ... nei primi tempi di guerra»); gli *incipit* proposizionali introdotti dalla congiunzione "e", con cui il verso scandisce un'interruzione temporale («E, la convulsa stretta perdurando»); il periodo ipotetico, che implica una condizione iniziale, ma non trova sempre una verifica nel proseguimento del discorso («Se ti importa che ancora sia estate»); il ricorrere dei puntini di sospensione («nei dintorni / di una vera nostra guerra ... se quanto»); la disposizione progressiva di frasi nominali, e il susseguirsi di locuzioni prive di verbo reggente («Carnevale di maggio / feroce fiammante ebrietà / fauna di mezzanotte. / Giovinezza vaga e sconvolta»).

Forse, come sostiene Valesio (1986, p. 398), «è l'*ascolto* il punto decisivo. Mentre quelle del monologo e del dialogo sono categorie istituzionalizzate e canonizzate da tutta la tradizione ortodossa della retorica, l'ascolto è una categoria non canonica: pervasiva, operante – ma non canonica». Proprio perché il silenzio non è assenza di comunicazione, la retorica rifonda l'analisi letteraria «come auscultazione di complessi testuali» (ivi, p. 399). La categoria dell'ascolto, in questa prospettiva, non è un modo passivo di guardare, bensì un'analisi critica dell'effetto sul testo e sulla lettura. Forse tale atteggiamento è una contemplazione

attiva, «una categoria spirituale», come scrive Valesio. Ma certamente la retorica offre la forza delle sue potenzialità alla prassi di un atteggiamento interpretativo che, mentre attualizza il rigore dell'analisi testuale, concentra il nucleo del consenso e del riconoscimento all'interno di una cornice istituzionale. Probabilmente, invece, proprio per questo anche l'atto di ascoltare è una categoria almeno in qualche modo istituzionalizzata: un atto individuale, che non esclude il ricorso a forme comuni e condivise di attribuzione del senso.

3.6
Sguardi e prospettive

Ma che cosa regola ciò che noi vediamo o ascoltiamo, e quale principio ordina la percezione e dunque il rapporto conoscitivo con il mondo? E prima ancora, se è vero che non esistono dati di fatto puri e immediati, secondo quale criterio vediamo e distinguiamo le cose e gli oggetti? L'azione percettiva ci appare un'operazione disordinata, casuale: registra le immagini che indistintamente cadono sotto il nostro sguardo. Ma se la disposizione della realtà è davvero disordinata, vedere e distinguere sono atti concettuali, che implicano l'uso di categorie, di abitudini, di ipotesi e di interrogativi.

In un racconto di Italo Calvino, *L'avventura di un fotografo* (*Gli amori difficili*, 1958), il protagonista Antonino guarda il mondo attraverso un *medium* particolare, l'obiettivo fotografico, il quale riproduce fedelmente l'immagine che coglie l'occhio, ma allo stesso tempo seleziona, sceglie, taglia, circoscrive uno spazio. Dapprima Antonino è un «non-fotografo», perché si sottrae al dilettantismo della domenica, alla consuetudine di fotografare e fotografarsi per recuperare qualche momento isolato delle gite di primavera, alla facoltà di esercitare una scelta, ma solo «in senso idillico, apologetico, di consolazione, di pace con la natura la nazione i parenti» (ivi, p. 38). È bensì attratto dal valore e dalla facoltà di vedere attraverso un occhio di vetro, ma il problema è proprio quello del significato di fermare un'immagine. Elabora un sistema, a cui si avvicina attraverso prove e riflessioni, perché «il passo tra la realtà che viene fotografata in quanto ci appare bella e la realtà che ci appare bella in quanto è stata fotografata, è brevissimo» (ivi, p. 37). Eppure, entro questa distanza spazio-temporale, sembra delinearsi la possibilità di vedere e di fare esperienza, di costruire un proprio e individuale rapporto con il mondo, vero o finto che sia:

Questo è il punto: rendere espliciti i rapporti col mondo che ognuno di noi porta con sé, e che oggi si tendono a nascondere, a far diventare inconsci, credendo che in questo modo spariscano, mentre invece ... (ivi, p. 39).

Non è il desiderio di una riproduzione identica, che muova Antonino verso la ricerca di un mezzo nuovo, di una seconda prospettiva sulla realtà circostante. Piuttosto fotografare è per lui un modo di ordinare le immagini del mondo, di riprodurle per poterle leggere diversamente. La sua potenzialità è precisamente quella di sottrarre il campo visivo «al flusso delle immagini casuali e frammentarie, concentrare tempo e spazio in una forma finita». Un principio d'ordine, insomma, che diventa una prospettiva gnoseologica, o infine il modo in cui ci si rappresenta la propria esistenza.

Quando però il protagonista inizia un'avventura sentimentale con una donna, il suo modo di relazionarsi con lei assume le forme della schizofrenia, perché la ricerca in atto di un modo di guardare il mondo si è identificato totalmente con la sua vita. Egli finisce per annullare la distinzione tra realtà e rappresentazione, non può fare altro che usare una maniera totalmente estetica di vedere, anche nel rapporto con Bice, per trovare il livello simbolico in ogni attimo della sua esistenza, come se tutto, indistintamente, dovesse produrre molteplici significati.

Ma non diceva quello che soprattutto gli stava a cuore: cogliere Bice per la strada quando non sapeva d'essere vista da lui, tenerla sotto tiro d'obiettivi nascosti, fotografarla non solo senza farsi vedere ma senza vederla, sorprenderla com'era in assenza del suo sguardo, di qualsiasi sguardo. Non che volesse scoprire qualcosa in particolare; non era geloso nel senso corrente della parola. Era una Bice invisibile che voleva possedere, una Bice assolutamente sola, una Bice la cui presenza presupponesse l'assenza di lui e di tutti gli altri (ivi, p. 43).

L'esito catastrofico non riguarda solo la relazione sentimentale, ma il suo rapporto conoscitivo con quel mondo che si era posto l'obiettivo di conoscere. La prospettiva è una forma simbolica con la quale organizziamo la percezione dello spazio, il riferimento primario della nostra attività cognitiva, la condizione che permette l'orientamento rispetto ai luoghi reali o immaginari che danno forma alle nostre esperienze. Lo sguardo, allora, deve essere transitivo, deve avere un oggetto distinto dal sé. Il problema del fotografo Antonino è invece quello di finire per ragionare solo sull'operazione che compie, tornando circolarmente sui propri gesti, e finendo per non poter conoscere niente perché, nell'atto estremo di fotografare, approda a una forma vuota di *mise en abyme*, ed esaurite tutte la possibilità, fotografa fotografie.

«Lo spazio di rappresentazione» spiega Elio Franzini (2011, p. 71) può darsi in molti modi, «presentando "luoghi" dell'immaginazione. In ogni spazio, ciascuno ha indubbiamente la propria rete di rinvii immaginativi e affettivi, connessi alle singole esperienze e alle loro forme di vita. La singolarità dei vissuti non può tuttavia non fondarsi su delle strutture, delle "costanti di senso", che siano comuni e condivisibili». Se le cose e le immagini, allora, non hanno un proprio ordine e un'intrinseca razionalità, sono le operazioni che noi compiamo per conoscerle che devono essere ordinate e razionali. Solo che tale relazione, nel momento in cui porta con sé una maniera soggettiva e sempre individuale di guardare, immaginativa e variabile, allo stesso tempo è determinata da una situazione istituzionale, rituale e riconoscibile. Il fatto che vi possano essere «varie geometrie ugualmente "vere"», osserva ancora Franzini (ivi, p. 72), sembra minare questo presupposto di unità e di condivisione, condizioni ugualmente necessarie alla conoscenza e alla comunicazione: ma i punti di vista molteplici sullo spazio non implicano una distruzione del concetto, sono l'«espressione di differenti modi retorici per esibire una comune esigenza dialogica e simbolica dell'immagine» (ivi, p. 75).

Con la metafora della casa del romanzo, Henry James (1934) racconta mirabilmente i modi di questo rapporto individuale, proiettivo, mediato, ma accessibile proprio perché lo strumento di osservazione, per coloro che guardano, è unico e tutti vedono lo stesso spettacolo. La molteplicità delle finestre simbolizza la differenza, ma la scena umana è la medesima; lo sguardo dell'osservatore è la variante della forma architettonica:

La casa della narrativa, in breve, non ha una finestra sola ma un milione – un numero quasi incalcolabile di possibili finestre, ognuna delle quali è stata aperta, o è ancora apribile, sulla sua vasta fronte, dalla necessità della visione e dalla pressione della volontà individuale. Queste aperture, di forma e misura dissimili, danno tutte sulla scena umana, sì che ci si potrebbe aspettare, da esse, un'identità di riproduzione maggiore di quella che troviamo. Esse sono, nel migliore dei casi, finestre o altrimenti meri fori in un muro morto, sconnessi, collocati in alto; non sono porte coi cardini che si aprano direttamente sulla vita. Ma hanno questa caratteristica, che a ognuna di esse c'è una figura con un paio d'occhi, o almeno con un binocolo, che costituisce uno strumento unico d'osservazione e che assicura a chi ne fa uso un'impressione distinta da ogni altra. Lui e i suoi vicini osservano lo stesso spettacolo, ma uno vede di più là dove un altro vede di meno, uno vede nero là dove un altro vede bianco, uno vede grande là dove un altro vede piccolo, uno vede rozzo là dove un altro vede delicato (*Prefazione* a *Ritratto di signora*, in James, 1934, p. 48).

4
Elocutio

4.1
Lo stile e i generi del discorso

L'*elocutio* è la terza parte della retorica, quella che si occupa della cura dell'espressione, della forma linguistica, dello stile delle argomentazioni. Il campo di indagine comprende dunque i rapporti più o meno complessi che intercorrono tra gli oggetti e i modi del linguaggio, le scelte verbali che l'oratore o l'autore compie, in funzione di ciò che deve dire, del pubblico a cui si rivolge, della situazione comunicativa all'interno della quale si colloca. Ordinare una varietà infinita di discorsi appare un'ardua impresa, ma è nel concetto di genere che diventa possibile individuare il luogo dove avviene il riconoscimento tra i soggetti. Il genere è infatti una categoria testuale che presenta caratteristiche formali ricorrenti, in cui la combinazione di registri e stili corrisponde ad atti di parola più o meno identificati dalla tradizione. Questa «molteplicità di possibilità espressive linguistiche», osserva Lausberg (1949, p. 66), «dirette all'*aptum*, sono state sistematizzate come *genera elocutionis*».

L'*aptum*, tipica virtù della *dispositio*, è il principio che sostiene e attraversa tutte le parti della retorica, secondo il quale un discorso è adatto e pertinente alle esigenze particolari e contingenti della comunicazione. La specificità dell'enunciazione, la sfera d'uso del linguaggio determinano la tipologia dei generi del discorso. Un famoso saggio di Bachtin (1952-53), a cui già si è fatto riferimento per la questione dell'enunciazione, e intitolato *Il problema dei generi del discorso*, prende avvio da un concetto particolarmente interessante dal punto di vista retorico: è la prassi della comunicazione, l'uso del linguaggio, che comporta l'elaborazione di «tipi relativamente stabili di enunciazioni» (ivi, p. 245), i generi appunto. Una simile classificazione riflette un'estrema eterogeneità di categorie, che deriva proprio dai molteplici campi dell'attività umana, ognuno legato variamente alla necessità espressiva del linguaggio. Dal dialogo

quotidiano alla lettera, dal racconto familiare al comando militare, dal documento d'ufficio alla pubblicità, fino alle argomentazioni scientifiche e ai generi letterari: più o meno istituzionalizzati, i generi del discorso presentano anche un grado di complessità molto diverso tra loro.

Lo stile è l'elemento chiave dell'*elocutio* e il costituente fondamentale di ogni genere. Secondo Bachtin, lo stile è «indissolubilmente legato all'enunciazione e alle forme tipiche delle enunciazioni, cioè ai generi del discorso» (ivi, p. 248). D'altra parte, dallo studio delle qualità dell'*elocutio*, dall'indagine nel dominio dell'*aptum* intesa come *virtus elocutionis*, si è originata storicamente la stilistica. Ma il punto è che Bachtin vede nel concetto di genere del discorso una funzionalità che oltrepassa di gran lunga la necessità di classificazione e lo stile, in questo senso, lungi dall'essere un semplice abbellimento, è parte fondamentale del progetto del parlante.

Dalla distinzione tra la *proposizione* intesa come unità del linguaggio (quindi come meccanismo puramente grammaticale), e l'*enunciazione* concepita invece come unità della comunicazione verbale (dunque inclusa nella dinamica dell'alternanza tra i soggetti, orientata verso la possibilità di una risposta, collegata a una realtà esterna e al contesto comunicativo delle altre enunciazioni), Bachtin giunge a polemizzare con la nota teoria di Saussure e di molti linguisti, i quali sostengono che l'enunciazione è una combinazione assolutamente libera di forme del linguaggio, perché esso si identificherebbe con un atto individuale, contrapposto al sistema della lingua in quanto fenomeno sociale. Ciò che sostiene invece lo studioso russo è che l'individualità dell'espressione e delle enunciazioni non si realizza attraverso una libertà assoluta, ma si fonda su un progetto di discorso, che corrisponde precisamente alla scelta di un genere:

> La stragrande maggioranza dei linguisti, in pratica, se non in teoria si attiene a questa posizione: nell'enunciazione vedono soltanto una combinazione individuale di forme puramente linguistiche (lessicali e grammaticali) e in essa praticamente non scoprono e non studiano alcuna altra forma normativa (ivi, pp. 268-9).

Trascurare la nozione di genere, di questa forma relativamente stabile e regolativa dell'enunciazione, significa per Bachtin valutare solo i meccanismi sintattici e grammaticali, senza considerare il vero significato di un atto linguistico comunicativo. Si tratta di una visione molto acuta, che prende le distanze sia dal formalismo originatosi negli anni tra il 1915 e il

1930 in Russia, sia dalle posizioni estreme dello strutturalismo, diffuso in Europa nei decenni seguenti. Uno dei nodi problematici fondamentali riguarda infatti l'autonomia di un segmento linguistico, in relazione al suo significato. Una proposizione, considerata isolatamente, è infatti un elemento significante del linguaggio; ma solo nel momento in cui essa è contestualizzata, cioè diventa un'enunciazione, acquista un significato, che non è valido una volta per tutte.

Prendiamo, ad esempio, la seguente enunciazione: «Il sole si è già levato. È ora di alzarsi». La comprensione responsiva (o la risposta ad alta voce) potrà essere: «Sì, è davvero ora». Ma potrà anche essere: «Il sole si è già levato. Ma è ancora molto presto. Meglio dormire ancora un po'» (ivi, p. 271).

Proprio perché tale proposizione è rivolta a qualcuno, ha un certo scopo, un particolare legame con la realtà, essa assume un senso concreto; ogni enunciazione – già lo si è visto nel paragrafo sui soggetti della comunicazione – nasce da un progetto. Ebbene, la scelta dei mezzi linguistici, dello stile, del genere del discorso è determinata dal progetto del parlante o dell'autore, i quali, attraverso il veicolo espressivo, costruiscono il loro rapporto comunicativo. L'enunciazione è connotata sia dalla valutazione individuale, sia dal riferimento a tipi e strutture relativamente stabili e dunque riconoscibili socialmente.

Lo stile, da questo punto di vista, non è un valore separato, né una pura modulazione grammaticale, ma una scelta che deriva delle condizioni retoriche e dalla situazione pratica della comunicazione, sulle quali poi esercita il suo influsso, circolarmente. Conseguenza dell'oggetto del discorso, del parlante e del ricevente, delle circostanze di enunciazione, lo stile determina esso stesso il genere del discorso e seleziona il destinatario.

Secondo questa concezione, non solo lo stile si pone in un rapporto biunivoco e costruttivo con il genere del discorso, ma non si corre il rischio di ridurre il campo dell'*elocutio* all'esercizio di uno sterile formalismo. La retorica è invece il luogo dove interagiscono tutte queste operazioni, dove si verificano le dinamiche comunicative che fanno di un testo non un dato fisso e immutabile nella sua oggettività, bensì un processo che coinvolge tutte le componenti della comunicazione. Le connessioni, dunque, e i rinvii reciprocamente necessari che intercorrono tra l'*elocutio* e le altre parti della retorica non sono meno importanti di quelle discusse finora per l'*inventio* e la *dispositio*. Né all'*elocutio* è legittimo conferire una maggiore autonomia, o la pretesa posizione di

supremazia che la storia della retorica, da un certo punto in poi, le ha assicurato. Questo non solo perché la altre componenti sono ugualmente necessarie e importanti, ma anche e soprattutto perché da sola l'*elocutio* non esiste, e tantomeno gli artifici stilistici che spiega al suo interno.

L'avvicinamento della retorica alla poetica, e l'uso funzionale degli strumenti del discorso persuasivo per l'analisi del testo letterario non mutano tali presupposti. Anche se, storicamente, è stato proprio questo contatto che ha decretato lo sviluppo ipertrofico dell'*elocutio*, a danno delle altre parti, e che ha avuto come conseguenza la riduzione della terza sezione della retorica a una classificazione di artifici stilistici fine se stessi. Il fatto è che il testo letterario non è il luogo di un puro virtuosismo stilistico, ma un atto di comunicazione, progettato da un autore e rivolto a un destinatario, e come tale deve essere analizzato. La concezione puramente ornamentale dei fenomeni stilistici ha svilito e snaturato innanzitutto il concetto di stile, che è, invece, una nozione complessa e articolata, non isolabile, e sempre relativa a sistemi di riferimento storici, culturali, geografici.

Nella storia della letteratura, la possibile definizione di tale concetto è andata alternatamente focalizzando due ambiti diversi: ha coinciso con una determinazione personale, soggettiva, idiosincrasica, che distingue un autore da un altro, o un'opera da un'altra, oppure si è identificata con un'accezione sociale, comune, collettiva, che implica l'atto di adeguarsi a modalità riconosciute. La necessità di fondare una rigorosa teoria dello stile è l'intento che sorregge un libro di Giovanni Bottiroli (1997), il quale muove proprio da una polemica riguardo alla polarità in cui il concetto di stile è stato troppo frequentemente coinvolto, e getta uno sguardo fortemente critico sulle posizioni che variamente sono state assunte riguardo a questo problema:

Senza dubbio, è per affermare pienamente l'individualità dello stile che la modernità ha dovuto svincolarlo dalla nozione di mimesi, e da ogni costruzione di tipo distributivo e gerarchico; ma l'oscillazione tra individuale e collettivo non è affatto scomparsa. Gli storici dell'arte utilizzano la nozione di stile (romanico, gotico ecc.) per indicare un insieme di tratti formali, che accomunano più opere di autori diversi, e gli studiosi del linguaggio verbale dedicano una considerevole attenzione alle "varietà linguistiche", in relazione sia agli ambienti sociali di appartenenza (i *socioletti*) sia alle condizioni enunciative (i *registri*, dall'aulico al familiare). E anche in ambito letterario vengono delimitate varietà linguistiche, il cui carattere istituzionale le rende oggetto di una stilistica della lingua, e non di una critica individualizzante.

Credo che nella coppia "individuale/collettivo" debba venir riconosciuto il maggiore tra gli ostacoli epistemologici che sinora hanno impedito la nascita di una teoria dello stile. Nessuna teoria, ma soltanto descrizioni empiriche sono possibili fino a quando nello stile si vede qualcosa di eminentemente individuale, il risultato di un'energia che niente può comprimere e la cui espressione non si può prevedere, qualcosa di selvaggiamente vitale e che solo nel tempo farà naufragio. Oppure – quella era la concezione dell'energetismo, questa è la concezione dei linguisti – finché si tenta di ricondurre lo stile alla dialettica *langue/parole*, finché si crede che lo stile sia un insieme di stilemi, cioè le forme personali in cui si possono peraltro scorgere i vincoli di un'eredità più o meno antica, e le anticipazioni di un'eredità futura.

Contro l'dea di un'individualità espressiva di un'energia o di una lingua, cercherò di mostrare che lo stile è propriamente *il linguaggio diviso*. Che l'opera d'arte esiste nelle sue divisioni lo hanno già detto le estetiche agonistiche (Nietzsche e Heidegger, e prima di loro Kant), la psicoanalisi (Freud e Lacan), una certa semiotica (Lotman), e altri autori (come Bachtin e forse Panofsky). Ma quali siano queste divisioni, e in base a quali meccanismi questa nobile lotta possa generare "inaccessibili lontananze" o decadere nella chiacchiera, è un problema che sembra guardare il suo "spettatore" con i mille occhi necessari per indagarlo. Con quale stile – con quale mescolanza tra stili di pensiero raggiungeremo la densità dell'opera d'arte? [...] Se l'opera esiste nelle lontananze – questa è la sua "aura", in un'accezione non psicologica o sociologica del termine -, se l'opera è densa, il compito della teoria è "fare un esperimento" con la sua densità (ivi, pp. XVIII-XIX).

Difficile sintetizzare quale sia il percorso che deriva da una tale premessa; la *vis polemica* è evidente, si interseca a considerazioni filosofiche, ad analisi testuali. Si tratta di un libro complesso e articolato, in cui la riflessione teorica rifiuta, da una parte, la coincidenza della nozione di individualità con quella di stile, ma al contempo anche con l'idea vaga e indistinta di molteplice; piuttosto ricerca, nella densità dell'opera d'arte, i modi per analizzare, per «tracciare una mappa» (ivi, p. 85) tra i «sentieri» dello stile (Heidegger è certo un riferimento costante).

Ci fermiamo a considerare solo questi due concetti, la densità e lo stile, con il rischio, ne siamo consapevoli, di ridurne la portata teorica. La densità dell'opera è intesa da Bottiroli non come l'accumulo o «la molteplicità dei significati che il tempo aggancia a una forma» (ivi, p. 97), e neppure, d'altra parte, è intesa nell'accezione analitica del termine. La densità risiede innanzitutto «nelle possibilità rese possibili dalla sua costruzione». È all'interno di un simile universo che il concetto di stile può avere uno statuto, poiché esso deriva da una situazione di conflitto tra regimi, di cui l'autore aveva già reso noti i modelli in uno

studio precedente (Bottiroli, 1993). Il linguaggio è un *linguaggio diviso*, perché dominato da tre regimi di senso: il *separativo*, governato dagli usi istituzionali e prescritti dalla lingua; il *confusivo*, nel quale i limiti e le demarcazioni sono eliminate, e l'instabilità dei significanti domina sui significati, dove il livello di figuralità è molto alto, come nel linguaggio dell'inconscio o dei sogni; infine il *distintivo*, dove l'articolazione non sopprime la densità. Fondare una teoria dello stile, e rintracciarne le regole, per quanto non rigide esse debbano essere, significa allora, in questa prospettiva, esplorare i meccanismi delle relazioni combinatorie tra questi regimi di linguaggio, portatori non solo di elementi formali, ma anche costruttori dei contenuti di pensiero. Se, ad esempio, il primato dello stile separativo rischia di distruggere la bellezza, perché l'opera d'arte necessita di una parte di implicito, di inespresso, «in campo letterario, l'ermetismo quasi assoluto di un testo ha un effetto confusivo in quanto annulla ogni possibilità di articolazione; ma così vengono esaltati i significanti nella loro musicalità e nel loro tono» (ivi, p. 306). La densità è dunque il conflitto dei regimi, e nello spazio talora ambiguo e polisemico del distintivo, si apre il fondamento di valore e di equilibrio che Bottiroli attribuisce allo stile.

4.2
La teoria degli stili

L'antica retorica prevedeva, nell'*elocutio*, una rigida divisione degli stili. Essa consisteva in una tripartizione, che distingueva tre livelli della rappresentazione letteraria, perché, innanzitutto, un vincolo di necessità legava l'espressione allo scopo e all'argomento nella sua totalità. In nome della virtù retorica suprema, l'*aptum*, il rapporto stile – contenuto era una norma da rispettare, nella quale la comunità letteraria si riconosceva. I tre generi o stili, e i relativi intenti, erano i seguenti: l'*umile*, volto a insegnare (*docere*); il *mediocre*, utile a procurare piacere (*delectare*); il *sublime*, il cui scopo era commuovere (*movere*). Per quanto riguarda la poesia, le tre opere di Virgilio hanno esemplarmente costituito i modelli di tale divisione: le *Bucoliche* per lo stile umile, le *Georgiche* per lo stile medio, l'*Eneide* per lo stile più alto.

Ma già nella tradizione classica, ciò che più interessa sono proprio i rapporti e le connessioni: perché il concetto di stile, appunto, si sviluppa come strettamente collegato a quello di genere. Solo che a stabilirne il legame sono regole normative e rigorose, che prescrivono l'atto di adeguarsi a paradigmi condivisi. Se le opere di Virgilio sono venute identi-

ficandosi con la classica teoria degli stili, fino a rappresentarne i modelli tipici, è perché la corrispondenza di ogni opera con il grado della rappresentazione non riguarda solo la scelta espressiva, ma la classe sociale dei personaggi, i loro nomi, i luoghi e gli spazi della scena, gli animali, le piante, fino ai più piccoli dettagli. Osserva Segre (1985, pp. 311-2) che la famosa *rota Virgilii* è uno schema che «enfatizza la connessione tra generi, tipi umani, onomastica, ambientazione, stile; che mostra, in altre parole, l'inscindibilità dell'*elocutio* dall'assieme della tematica, i nessi verticali tra forme e sostanze: l'esistenza insomma di un policodice (sistema di vari codici) dei generi. [...] Si matura insomma la convinzione che la scelta linguistica è in rapporto con quella del genere; in altre parole, che in ogni genere si realizza un sottoinsieme del sistema linguistico dell'epoca». La gerarchia degli stili è dunque sì rigida e normativa, ma allo stesso tempo proprio la sua osmosi con il genere comporta che l'*elocutio* classica investa nella sua articolazione il livello espressivo e formale, quanto quello tematico, all'interno di una determinazione che è sempre storicamente circoscritta, epocale. Il policodice, per usare la definizione di Segre, è il luogo del riconoscimento dei soggetti della comunicazione, nella stabilità dei sistemi di riferimento istituzionalizzati.

La teoria degli stili nei secoli perde il suo carattere fortemente precettistico. Si assiste, nella storia della letteratura, al verificarsi di un mescolamento, di una commistione dei generi e degli stili, che conduce a risultati descrivibili ma non più definibili *a priori*. In particolare è nel corso del XVIII secolo che la nozione di genere perde il suo valore dogmatico: la letteratura moderna accelera infatti il processo di instabilità delle forme e dei rapporti. Se un tempo alle procedure della retorica corrispondeva, fuori dal testo, l'immagine di un cosmo ordinato, nell'epoca della modernità, dalla metà del Settecento in poi, esse si inscrivono nel testo sotto il segno dell'ambiguità, dell'incertezza, della deformazione. La transizione non è certo assoluta né è possibile affermare che la modernità viva l'esperienza letteraria in assenza di regole estetiche. Osservano Brioschi e Di Girolamo (1995, p. 223) a questo proposito:

Sia chiaro: anche se taluni generi si estinguono, ciò che tramonta non sono i generi. E neppure, a ben guardare, il principio di normatività sotteso al giudizio di merito sulle opere, visto che un'assiologia fondata su basi filosofiche ed estetiche, anziché linguistiche e retoriche, non sarà certo per questo, in realtà, meno prescrittiva. Ciò che tramonta è qualcosa d'altro: la riconoscibilità dei generi cessa di dipendere, per sineddoche, dall'assunzione a modello canonico dell'uno o dell'altro suo esemplare, proposto per il suo prestigio all'imitazione-emulazione degli scrittori. Tutti i generi si ritrovano ormai, quale più e quale

meno, nella condizione del romanzo, dove nessun canone era mai stato ufficializzato. Sciolta quella sineddoche, tutto, o quasi tutto, diventa possibile: l'ibridazione all'interno del genere, in chiave antiletteraria o metaletteraria, di modalità discorsive considerate sinora eterogenee; e insieme, per converso, la sublimazione dei generi in forme pure dell'espressione, alla ricerca di una loro essenza trascendentale. Quanto prima era respinto nell'inestetico, ora può essere ammesso nell'estetico. Quanto prima era ammesso nell'estetico, ora può essere espunto come extraestetico.

Certo, è la situazione culturale e sociale, innanzitutto, ad essere profondamente mutata, e a presentarsi complessa. Ancora una volta, non che le epoche precedenti lo fossero meno, ma è la rappresentazione letteraria che instaura con il proprio tempo un rapporto diverso e più problematico. Vengono meno i modelli da emulare, perché il concetto di imitazione non costituisce più, agli occhi di scrittori e intellettuali, un valore assoluto. Il trionfo del romanzo, il genere moderno per eccellenza, si afferma con l'avvento della società borghese e industriale. È, per usare una famosa terminologia di Bachtin (1965), il genere carnevalesco più tipico, non solo perché nasce in epoca storica, a differenza di tutti gli altri, e non ha un vero modello stabile, ma soprattutto perché il romanzo è il luogo del capovolgimento, della possibilità del disordine, del sovvertimento delle gerarchie. La mescolanza degli stili, dei registri, dei generi domina la dialogicità della retorica del romanzo, che si evolve in continuazione; il personaggio narrativo subisce una metamorfosi perché dapprima attraversa «l'epica della realtà», la quale poi, per usare un'immagine di Giacomo Debenedetti (1959), è sostituita «dall'epica dell'esistenza»: ciò che viene a mancare è il rapporto di legalità tra il personaggio e il suo destino, perché la rappresentazione romanzesca è posta sotto il segno di una crisi.

Il punto cruciale è che non solo il romanzo, ma, come affermano Brioschi e Di Girolamo, le classificazioni normative si infrangono su tutti i fronti, e i generi classici perdono il riferimento di una canonizzazione ufficiale. Tanto più quando l'innovazione trasforma aspetti di un genere letterario consolidato dalla tradizione, appare vacillante e incerto l'intero sistema di riferimenti che la storia dei generi ci ha consegnato.

È legittimo, dunque, interrogarsi circa l'utilità di una nozione che stentiamo ormai a definire, se non, a quanto pare, a riconoscere. Ma da una prospettiva descrittiva e non normativa o dogmatica, il concetto di genere è di nuovo una funzione utile e necessaria per indagare le dinamiche della tradizione letteraria, e i meccanismi del testo nei suoi rapporti di significazione a tutti i livelli. Il principio fondamentale del

genere letterario, secondo Frye (1957, p. 329), è abbastanza semplice, perché si identifica con quello che lui denomina *radicale di presentazione*, cioè il modo in cui la parola, recitata, detta o scritta, si pone in relazione con il pubblico: «Lo scopo di una teoria critica dei generi non è tanto quello di classificare, quanto quello di chiarire tali tradizioni e tali affinità, e quindi di portare alla luce una grande quantità di rapporti letterari che non si sarebbero altrimenti notati, nell'assenza di un contesto riconosciuto in cui inserirli». Allora, se nell'epoca della modernità la situazione letteraria si è volta in direzione di una codificazione debole, poiché non si tratta più di giudicare la conformità di un'opera a una norma o a un insieme di regole, questo non implica che il genere abbia perso valore; piuttosto è venuto a mancare il senso di una categoria determinata *a priori*, una categoria vuota, a cui non è più possibile far corrispondere un testo. Viceversa, una descrizione *a posteriori* dell'opera conduce a una considerazione degli elementi del genere letterario quali criteri di analisi, sistemi di riferimento e confronto, unità di misura, rispetto ai quali è possibile collocare il testo, indagarne forma e significato, genesi e rapporti intertestuali. A partire dai generi tradizionali, quali tragedia, commedia, lirica, fino ai sottogeneri e alle categorie più specifiche, la possibilità di classificare un testo è certamente un criterio rispetto al quale misuriamo scarti e deviazioni, combinazioni e inversioni parodiche, o atti di rigorosa fedeltà ai paradigmi della tradizione letteraria.

L'assunzione di un genere metrico istituzionale appare una scelta significativa e contrastante in un poeta sperimentale e irriverente come Andrea Zanzotto. La sezione *Ipersonetto*, inclusa nella raccolta *Il Galateo in bosco* (1978), presenta un'organizzazione architettonica interna che sembra voler circoscrivere la caoticità linguistica. È composta da quattordici sonetti, come se ognuno occupasse il posto di un verso, più due sonetti che fanno da cornice, una *Premessa* e una *Postilla*. Non solo: la struttura metrica del sonetto è rigorosamente riprodotta, gli endecasillabi di Zanzotto ristabiliscono le regole ed anche l'articolazione delle rime si appella il più delle volte alle forme canoniche, come ad esempio la ricorsività dello schema ABBA nelle quartine. Ma la voce che emerge da tali testi è fortemente ironica; la materia stessa della poesia affianca elementi tra loro antitetici e appartenenti agli ambiti più diversi, fino a coinvolgere in questa sorta di capovolgimento grottesco – che non esclude la dimensione drammatica ed anzi la enfatizza – la struttura strofica tradizionale. Nella metafora dell'ago e dei fili dell'XI sonetto, il dubbio e il tono inquisitorio investono la logica interna della poesia, la cui unica definizione è possibile solo se data in negativo, per esclusione: né *canto*, né *eloquio*, né *ciarla*:

(*Sonetto del che fare e che pensare*)
Che fai? Che pensi? Ed a chi mai chi parla?
Chi e che cerececè d'augel distinguo,
con che stillii di rivi il vacuo impinguo
del paese che intorno a me s'intarla?

A chi porgo, a quale ago per riattarla
quella logica ai cui fili m'estinguo,
a che e per chi di nota in nota illinguo
questo che non fu canto, eloquio, ciarla?

Che pensi tu, che mai non fosti, mai
né pur in segno, in sogno di fantasma,
sogno di segno, mah di mah, che fai?

Voci d'augei, di rii, di selve, intensi
moti del niente che sé a niente plasma,
pensier di non pensier, pensa: che pensi?

Nel ritmo solenne del sonetto, il poeta accumula elementi appartenenti alla fisicità animale e umana, residui, aspetti della natura deteriori e sublimi, oggetti desueti, *cose* brutte e rifiutate, o forme illustri che rievoca dalla tradizione letteraria. L'*incipit* rinvia senza mediazione a un illustre precedente: un sonetto petrarchesco presenta infatti il medesimo inizio (si tratta del sonetto 273 del *Canzoniere*). Ma una serie di affermazioni e smentite, di interne contraddizioni presiede allo sviluppo del discorso di Zanzotto. La rima tra il secondo verso della prima quartina e il corrispettivo verso della seconda – *distinguo: m'estinguo* – scandisce una progressione di immagini in contrasto che conduce a una sorta di dissoluzione. E l'assonanza tra *segno* e *sogno* al v. 10, riprodotta poi in figura di chiasmo al verso successivo, fa precipitare la composizione fino al punto di massimo squilibrio. L'ultimo verso, nell'enfasi accentuata dell'iterazione, è dominato da una antinomia: ciò che la lingua verbalizza e fa risaltare assolutamente non è, infatti, la contraddizione fra la realtà e la coerenza interna di un ragionamento – relazione che apparterrebbe alla sfera del paradosso – ma l'incoerenza e la conseguente dissociazione logica implicita in un'affermazione. Se la realtà appare sottesa da contrasti irriducibili, la poesia, secondo Zanzotto, non ne è semplicemente un riflesso, bensì il risultato dell'elaborazione di una percezione soggettiva, investita dalla sofferenza nevrotica.

È ovvio che l'effetto sul lettore comporta un assoluto straniamento, non solo perché l'io leggente non riconosce nell'io poetico un legittimo detentore della parola, ma anche e soprattutto perché il suo atto di interpretazione è continuamente frustrato da una tale struttura complessa e sfuggente. Questa è la direzione del sonetto di Zanzotto: già parodia di una forma tradizionale,

si sviluppa in senso antifrastico rispetto al titolo, che sembrerebbe promettere una serie di dogmatiche indicazioni riguardo al comportamento individuale, se non fosse anch'esso travolto dalla deformazione grottesca del linguaggio. D'altra parte, la logica che sorregge la scelta di un genere si fonda costitutivamente sulla volontà autoriale di dare forma a una rappresentazione; modo e oggetto, inscindibilmente, sono il luogo della comunicazione letteraria. Ce lo ricorda, nel finale, il libro di Jean-Marie Schaeffer (1989, pp. 164-5), dedicato allo studio in senso sia storico che sincronico della nozione di genere letterario: «La creazione di un testo comporta già delle scelte: non esiste testo completamente piatto né grado zero della scrittura. Ad esempio, scrivere un sonetto significa al tempo stesso privilegiare il regime delle convenzioni regolatrici. Ciò a sua volta non implica che un testo possa essere considerato solamente in base agli aspetti generici [che si riferiscono al genere] privilegiati dall'autore».

Le considerazioni di Esposito (1992, pp. 131-2) sul sonetto si sviluppano da un'analoga riflessione; l'insinuazione del dubbio riguardo allo statuto di un modello strofico evidenzia l'importanza, nell'epoca della modernità, dell'affermarsi di un rapporto dinamico e talora equivoco tra tradizione e innovazione: «Occorre tuttavia chiedersi fino a che punto un sonetto resti un sonetto; fino a che punto, cioè, variazioni e tensioni interne permettano comunque il riconoscimento di una forma che proprio nel suo essere "chiusa" e nel gioco di precisi rapporti interni si è stabilizzata e qualificata [...]; infatti, si ritenga o meno possibile sfruttarne ancora il collaudatissimo schema, esaltandone le potenzialità o deformandole in caricatura, esso deve continuare a essere riconoscibile se vogliamo avvalercene come di una citazione ricca di echi e di storia».

4.3
Retorica e stilistica

La rivoluzione contro l'antica teoria della divisione degli stili avviene, secondo un importante studio di Erich Auerbach (1946), *Mimesis*, al principio del XIX secolo. L'argomento di tale studio riguarda l'interpretazione della realtà per mezzo della rappresentazione letteraria o «imitazione», e l'arco di tempo interessato attraversa la letteratura occidentale, da Omero a Virginia Woolf. Secondo la regola classica dei livelli stilistici, scrive Auerbach (ivi, pp. 338-9), «la realtà quotidiana e pratica doveva avere il suo posto nella letteratura soltanto entro la cornice d'uno stile umile o medio, vale a dire sotto forma grottesca e comica oppure di divertimento leggero, variopinto ed elegante». Il realismo moderno, in particolare quello che si forma in Francia all'inizio dell'Ottocento, opera una liberazione da questa norma; infatti «Stendhal e Balzac, facendo oggetto di rappresentazione seria, problematica, o addirittura tragica, persone comuni della vita quotidiana, condizionate dal tempo

in cui vivevano, infransero la regola classica della separazione dei livelli stilistici».

Ma una considerazione particolarmente interessante deriva dagli studi di Auerbach. Quel vincolo normativo tra stile e contenuto, in realtà, viene sconvolto già in un'epoca ben precedente alla modernità: «fu la storia di Cristo, con la sua spregiudicata mescolanza di realtà quotidiana e d'altissima e sublime tragedia, a sopraffare le antiche leggi stilistiche». Si tratta di una concezione che domina, osserva lo studioso tedesco, le opere cristiane della tarda antichità e del Medioevo, perché il *sermo humilis* è il linguaggio delle Sacre Scritture, e la commistione tra umile e sublime raggiunge in esse un grado massimo. In un saggio che precede *Mimesis*, *Sacrae Scripturae sermo humilis*, Auerbach (1944) affronta questo tema:

Nei Padri della Chiesa la concezione dello stile umile e sublime nello stesso tempo, realizzata nella Sacra Scrittura, non si forma in maniera puramente teorica, ma è imposta ad essi, per così dire, dalle circostanze, dalla situazione in cui si trovavano (ivi, p. 169).

E negli scritti di sant'Agostino, in particolare, si realizza la coesistente opposizione dei generi, l'irruzione dell'umiltà realistica nella concezione del sublime:

Il *sermo humilis* (che resta umile anche se è figurato) è intimamente legato alle origini e alla dottrina del cristianesimo, ma per acquistarne coscienza occorreva il grande cuore di sant'Agostino, nel quale s'incontravano e si urtavano a volte il mondo antico e la fede cristiana. Forse non è eccessivo dire che egli ha dato il *sermo humilis* all'Europa e che, in questo campo come in tanti altri, ha fondato la cultura medievale gettando le basi di questo realismo tragico, di questa mescolanza degli stili che pure arrivò a svilupparsi pienamente solo molto dopo di lui. Il realismo popolare dell'arte e della letteratura fiorisce dal XII secolo in poi; e soltanto in quest'epoca si ritrova, profondamente sentita e talvolta meravigliosamente espressa, la grande antitesi cristiana del sublime e dell'umile. Ma alcuni dei frutti più belli del cuore umano maturano lentamente (ivi, p. 175).

Anche il sublime della *Commedia* dantesca, scrive Auerbach, è un sublime di genere diverso da quello antico, perché è un sublime che contiene e comprende il basso: «tanto nelle parole quanto nei fatti, e non solo presso gli abitanti dell'Inferno, ma anche nel Purgatorio e spesso persino nel Paradiso». Ma confrontando le due brecce aperte nella teoria dei livelli stilistici, egli evidenzia una grande differenza tra il realismo

medioevale e il realismo moderno. È la nozione di *figura*, a cui aveva dedicato un saggio nel 1938, e che riprende anche in *Mimesis*, a rappresentare un elemento di distinzione tra i due tipi di realismo. In quel saggio, Auerbach compie innanzitutto un percorso storico dell'etimologia della parola figura, fondamentale sia per la storia della retorica che per le vicende della stilistica. Anzi, le considerazioni che ne emergono dimostrano che proprio nel concetto di figura si coniuga l'analisi dello stile con l'analisi dei temi ma, soprattutto, con le determinazioni temporali e causali con le quali la rappresentazione letteraria è strettamente connessa.

Dal significato originario di "formazione plastica", il termine figura attraversa le declinazioni dell'area semantica che coincide con la forma, l'apparenza, l'aspetto esteriore, fino a trovare con Varrone un'identificazione con la formazione grammaticale, la derivazione, la forma flessiva. Poi diventa l'immagine, l'effigie, e, con Lucrezio, viene a indicare la copia, l'imitazione. Cicerone estende il concetto di figura a un'espressione tecnica della retorica, per designare i tre livelli stilistici, ma non giunge ancora al significato più proprio dell'*ornatus*, dei modi figurati. «Alla fine dell'età repubblicana "figura" era così stabilmente entrata nel patrimonio della lingua colta e filosofica, e il primo secolo dell'impero continuò ad allargare le possibilità di significato e d'impiego della parola» (Auerbach, 1938, p. 183). In seguito i poeti latini ne fanno un uso vario e frequente, riutilizzando le varie accezioni con cui il termine si è sviluppato, fino a quando Quintiliano gli attribuisce un significato più stabile e proprio: l'elaborazione del concetto di "figura retorica" giunge a una distinzione ordinata di tropi e figure. Secondo tale classificazione, i tropi riguardano concetti più limitati e si riferiscono solo all'uso "improprio" di parole: sono ad esempio la metafora, le sineddoche, la metonimia; le figure sono formulazioni del discorso più complesse, che si allontanano dall'uso comune, come la domanda retorica, l'anticipazione delle obiezioni, la simulata confidenza, la prosopopea o personificazione, l'apostrofe, l'ironia. «L'arte delle locuzioni improprie, perifrasiche, allusive, insinuanti e dissimulanti, con cui l'oggetto doveva essere adornato oppure trattato con maggiore efficacia e perfidia, aveva acquistato nella retorica della tarda antichità una perfezione e un'elasticità che per noi è quasi incomprensibile e curiosa e che spesso ci appare insulsa: quelle locuzioni si chiamavano "figurae"» (ivi, p. 188).

Un nuovo significato acquista la parola nel mondo cristiano, poiché viene a indicare la prefigurazione del futuro, qualcosa di reale o stori-

co, che si pone in rapporto di somiglianza o concordanza con ciò che rappresenta o annuncia. Nel realismo della rappresentazione, emerge uno stretto rapporto tra figura e adempimento, perché l'una o l'altro possono avere un maggior grado di concretezza storica. In questo senso, l'interpretazione figurale permette l'accesso e la comprensione di testi e di scritti, che altrimenti sarebbero rimasti nell'astrazione di significati vaghi, o in una dimensione temporale troppo lontana. Così Auerbach (ivi, p. 209) la definisce: «L'interpretazione figurale stabilisce fra due fatti o persone un nesso in cui uno di essi non significa soltanto se stesso, ma significa anche l'altro, mentre l'altro comprende o adempie il primo. I due poli della figura sono separati nel tempo, ma si trovano entrambi nel tempo, come fatti o figure reali». Il nesso pone i due fatti su un piano di «pari storicità»; ma in tale concezione entrambi contengono qualcosa di provvisorio e incompiuto, perché l'uno rimanda all'altro.

La concezione figurale degli avvenimenti permane lungo tutto il medioevo, scrive ancora Auerbach, e domina anche la *Divina Commedia*, dove le forme figurali sono addirittura prevalenti e decisive per la struttura del poema. E proprio attraverso gli studi su Dante, Auerbach conferisce al concetto di figura un significato che va ben oltre la possibilità di trovare un sinonimo alla parola. Dall'analisi dello stile, egli risale infatti ai significati, al contesto, alla storia, fino all'interpretazione della realtà rappresentata, appunto, come in *Mimesis*. In questo percorso, l'elaborazione della nozione di figura è il discrimine tra realismo medioevale e realismo moderno. Se il metodo rimane il medesimo lungo tutta l'indagine sul realismo occidentale, le opere della modernità si sottraggono alla possibilità di un'interpretazione figurale, perché esse sono determinate da un'evoluzione storica che le colloca su una linea verticale, dove i fatti non sono considerati nel loro nesso ininterrotto, ma sono separati e autonomi, legati, forse disordinatamente, all'esperienza del loro tempo, e non inclusi in un disegno unitario.

Sul rapporto tra metodo e stile, non si può fare a meno di ricordare gli studi di Leo Spitzer, considerato un altro fondatore della critica stilistica. Il presupposto è il rapporto reciproco tra stato interiore e fatti di linguaggi. Partendo dall'idea di stile inteso come luogo di ricognizione di elementi microscopici e non come macroscopici tratti di genere, l'indagine spitzeriana ricerca e mette in luce il dettaglio sintomatico, all'interno di un reticolo di minuscole variazioni, che consentono di caratterizzare la visione del mondo di un individuo e il segno da lui lasciato nello spirito collettivo. Lo stile si identifica con l'espressione di un etimo spirituale, di una radice psicologica, dunque non è

certo riducibile a un'intuizione: è necessario leggere e rileggere, e ricostruire un movimento che dal particolare giunga al generale, per attuare una verifica successiva, anche in senso opposto: «Il mezzo più sicuro per individuare i centri emotivi di uno scrittore o di un poeta [...] è quello di leggere i loro testi – leggere senza stancarsi, finché una qualche peculiarità linguistica non colpisca la nostra attenzione. Qualora di tali peculiarità se ne osservino varie, sarà facile trovarne il comune denominatore, appurare quale sentimento le ha dettate, metterle in relazione con l'elemento sintattico e compositivo e perfino col contenuto etico-filosofico dell'opera» (Spitzer, 1954, pp. 47-8).

La fenomenologia storica degli stili di Auerbach, o il metodo induttivo e deduttivo di Spitzer conducono a sviluppi originali delle premesse di metodo della critica stilistica. Ma la nozione di stile viene comunque abbandonata, dalla critica letteraria come dalla retorica, nell'incertezza e nella mobilità dei significati che ha assunto storicamente. Osserva Compagnon (1998, p. 180) che addirittura «il termine stile non rientra nel campo del vocabolario specialistico»: il suo ambito di significato è talmente ampio, che sembra aver perso ogni possibile specificità, oltre a rimandare, continuamente, alla vecchia dicotomia forma/contenuto: che si tratti di una separazione o di un legame, è proprio il dualismo implicito il vero responsabile dell'esilio di un concetto che, lungo i decenni del novecento, la letteratura, in quanto *corpus* di opere, continua a evocare.

4.4
Denotazione ed esemplificazione

Ogni volta che, di fronte a un testo letterario, ci poniamo il problema dello stile, noi facciamo riferimento non a un solo carattere, o a un'essenza che dobbiamo catturare; la nostra disposizione è bensì quella descrittiva. *Spiegare*, sostiene Franco Brioschi (2002, p. 191), significa colmare una lacuna, e costruire una serie di relazioni tra l'ordine letterario e quello extraletterario. Il principio che ne deriva rappresenta un presupposto ma anche un nucleo centrale di tutto il suo lavoro teorico: il concetto di stile, inteso come un campo di analisi fondamentale ma mai esclusivo, conduce costantemente verso ipotesi di interpretazioni che non possono essere legate univocamente al funzionamento dei dati oggettivi del testo.

Naturalmente, come già si è accennato più volte, l'obiettivo polemico è il concetto di letterarietà che emerge dalle teorie formaliste, poi strutturaliste e semiologiche; pur riconoscendo a tale tradizione

meriti indiscussi sul piano dell'analisi testuale, la mossa profondamente critica da cui parte fa leva sulla pretesa di esaustività di tali metodi, a cominciare dalla nozione jakobsoniana di letterarietà. Ciò che fa di un testo un testo letterario, sostiene Brioschi, non può essere solo un elemento interno all'universo diegetico, iscritto nella struttura formale, rinvenibile attraverso criteri esclusivamente intrinseci. Affermando l'insufficienza di quei metodi, non nega certo, come osserva frequentemente, l'importanza del linguaggio nella letteratura o la centralità dell'opera nell'esperienza letteraria. Il punto è che egli elabora un concetto di stile che non consiste unicamente nel dato linguistico oggettivo, ma investe anche altre componenti, dando così forma a un sistema interpretativo che corrisponde a un processo, non a un risultato finale.

Alla *definizione*, Brioschi sostituisce la possibilità della *descrizione*: il rapporto di un individuo con un'opera letteraria apre una situazione comunicativa complessa che significa innanzitutto capire quali sono le caratteristiche dell'oggetto, un atto gnoseologico che deve essere sostenuto da un metodo rigoroso di indagine. Dunque, sarà necessario innanzitutto *spiegare*; e proprio il ricorso agli strumenti della filosofia analitica fornisce a Brioschi una modalità privilegiata di indagine, che lo conduce a un'elaborazione del concetto di stile quale nozione complessa e molteplice. Due concetti fondamentali, quello di denotazione e di esemplificazione, entrano in gioco, nella riflessione teorica di Franco Brioschi, per circoscrivere l'ambito del rapporto tra il soggetto e il simbolo, fra il soggetto e il testo letterario. Da Nelson Goodman (1968), uno dei maggiori esponenti della filosofia analitica, derivano tali nozioni, così come i presupposti della costruzione di una tipologia dei sistemi simbolici.

La *denotazione* è il procedimento simbolico per il quale una parola o un predicato indica gli oggetti e gli stati del mondo a cui si applica. L'esempio consueto è molto semplice: la parola "tavolo" rimanda all'oggetto che tutti conosciamo. L'*esemplificazione* sembrerebbe il procedimento simbolico inverso, per il quale l'oggetto esemplifica il predicato: l'oggetto rinvia alla parola "tavolo", o anche alle proprietà che tale oggetto possiede; il campione del sarto esemplifica le proprietà della stoffa, un cartoncino rosso esemplifica le proprietà del predicato "rosso". Ma è proprio sulla complessa articolazione della modalità esemplificazionale che Brioschi (1999, p. 54) concentra la sua attenzione. L'esemplificazione, infatti, viene definita più propriamente come «il rapporto tra un oggetto e le proprietà, categorie o tratti distintivi a cui facciamo riferimento». Ne deriva che ogni traccia di

inchiostro può esemplificare il colore, la forma, o altre proprietà, così come le parole non solo denotano gli oggetti e gli stati del mondo a cui si applicano, ma possono esemplificare le proprietà che possiedono: l'essere un trisillabo, un endecasillabo; oppure i sentimenti di paura, sorpresa, incertezza; i toni della sincerità o dell'affetto. Allora, due direzioni guidano la decodificazione di un atto linguistico: la denotazione e l'esemplificazione.

L'esemplificazione, in questo senso, è un procedimento di grande rilevanza, perché serve proprio a rendere ragione della complessità dei livelli stilistici ed espressivi, dell'articolazione dei significati nell'atto di lettura e di interpretazione. Essa, infatti, riguarda da un lato il possesso, poiché le proprietà devono essere possedute dall'oggetto, ma anche il *riferimento*, che costituisce l'atto comunicativo più rilevante: «un oggetto ovviamente possiede tutte le proprietà che possiede, ma esemplifica solo quelle a cui ci stiamo riferendo» (ivi, p. 55). Il riferimento implica la selezione necessaria, affinché entrambi i soggetti dello scambio comunicativo intendano a quale proprietà ci si riferisce.

In un testo letterario, le proprietà possedute dall'oggetto sono precisamente i meccanismi interni del linguaggio, ma questi non vivono di vita propria. Ribadendo il concetto, dunque: «Non basta che l'oggetto possieda le proprietà che possiede, perché valga come questo o quel simbolo: occorre che sia stabilita una gerarchia di pertinenza fra tali proprietà. Il punto è che tale gerarchia, grazie a cui istituiremo i rapporti di opposizione ed equivalenza richiesti, non la troviamo iscritta nell'oggetto stesso, come un "dato" preesistente. Siamo noi a istituirla, nel momento in cui facciamo riferimento alle sue proprietà secondo questa o quella regola» (ivi, pp. 48-9). L'atteggiamento critico di Brioschi si scontra ancora una volta con quell'idea di autonomia del testo che presuppone iscritti nella lingua i significati e affida al livello stilistico-formale una posizione assiologicamente preminente. La centralità della nozione di riferimento comporta una conseguenza rilevante, sul piano del rapporto comunicativo: il linguaggio è un'attività e non un universo statico di oggetti; se nessun valore stilistico è dato in se stesso, ma tocca a noi trasformare un segno di inchiostro in una parola o in una frase, il ruolo dell'interpretazione diventa un processo attivo, relazionale, un atto di riconoscimento e di attribuzione di senso. Allora, una metafora è solo un costrutto di parole, se non c'è un atto di riferimento che la identifica come tale e costruisce relazioni, confronti tra i livelli del discorso; un endecasillabo è semplicemente un segmento

di testo inerte, se non è attiva una modalità di lettura che individua le regole che lo governano e ne riconosce ritmo e figure metriche.

Lo stile non è una cifra definibile *a priori*, che distingue il linguaggio ordinario dal linguaggio della letteratura; semmai è il risultato di un procedimento esemplificazionale che, in quanto tale, chiama in causa la correlazione tra possesso e riferimento, cioè un sistema di giudizi che danno forma al testo, tanto quanto prendono forma da esso. Il processo conoscitivo giunge così a considerare che un'opera non è mai estetica in sé, dotata di una virtù intrinsecamente contenuta nell'opera stessa, che nessuna operazione metalinguistica può arrivare all'oggettività del codice. E tutto questo non perché il codice non sia conoscibile, ma perché questa oggettività è sempre «mediata dagli *a priori* negoziati, istituiti, condivisi dialogicamente dalla comunità dei parlanti» (Brioschi, 2002, p. 237).

Una proposta di correlazione tra il concetto di stile e quello di esemplificazione è anche presente in Genette (1991, pp. 77-120), ed è tanto più significativa, proprio perché Genette è stato uno dei maggiori protagonisti della tradizione strutturalista e semiologica. Infatti la sua indagine muove dal tentativo di trovare «una definizione semiotica dello stile», ma precisa subito che è necessario, a questo fine, «illuminare la natura delle relazioni fra lo stile e gli altri aspetti del discorso». D'altra parte a Genette si deve il merito di aver promosso la ricezione di Goodman entro quella tradizione, valorizzando innanzitutto la dialettica di denotazione e di esemplificazione. Nella articolata struttura dell'esemplificazione, infatti, Genette trova la via per superare gli usi della nozione di stile che venivano a identificarsi variamente con l'espressione, con l'evocazione o con la connotazione, e che non risultano mai sufficienti perché non riescono a rendere ragione della complessità di tale concetto. La modalità esemplificazionale sembra invece comprenderli tutti, oltre a enfatizzare la valenza funzionale dei segni del linguaggio, e non la loro natura statica e autonoma: «Lo stile è la funzione esemplificativa del discorso, siccome opposta alla funzione denotativa» (ivi, p. 93). Le definizioni stilistiche non sono dunque mai meramente immanenti, sostiene ancora Genette, condividendo il principio secondo cui lo stile non sarebbe assolutamente equivalente a un "condimento aggiuntivo", che presupporrebbe oltretutto una dimensione separata, nella lingua, di denotazione ed esemplificazione. Non esiste discorso più stile, e non c'è discorso senza stile, come non è concepibile la scrittura neutra, quella che Barthes aveva identificato in un saggio del 1953, *Il grado zero della scrittura*. Lo stile è per Genette,

«l'aspetto del discorso, e l'assenza di aspetto è una nozione palesemente priva di senso» (ivi, p. 108).

Certo è che, nel momento in cui i due concetti di stile e di esemplificazione finiscono addirittura per identificarsi, viene meno, nelle pagine di Genette, il ruolo fondamentale del riferimento, che abbiamo visto essere centrale nella teoria di Brioschi, ma già lo era per Goodman (1968, p. 58): «La denotazione implica il riferimento tra due elementi in una direzione, mentre l'esemplificazione implica che il riferimento tra i due sia in entrambe le direzioni». Senza l'atto del riferimento, ogni procedimento esemplificazionale sarebbe astrazione, e tale modalità comporta una conseguenza essenziale sul piano della pragmatica della comunicazione. Riprenderemo il discorso sul riferimento nell'ultimo capitolo; per ora è importante sottolineare e ribadire il fatto che, entro tale prospettiva, anche lo stile, la tessitura del testo, elementi ritenuti di per sé oggettivi, entrano, nell'atto del ri-uso letterario, in un sistema relazionale che coinvolge la percezione e la valutazione: sono dunque una funzione del nostro modo di fare riferimento. I cosiddetti aspetti stilistici intrinseci, cioè, non sono semplicemente proprietà che un testo possiede in modo oggettivo, ma sono proprietà possedute dall'opera e da essa esemplificate in quanto un soggetto le seleziona attraverso il riferimento. Un atto di responsabilità, dunque, entra in gioco, e regola la comunicazione letteraria, così come i gradi di decodificazione e di interpretazione del testo.

Una questione che Goodman (1978) affronta criticamente è quella riguardante la sinonimia, in particolare nel capitolo intitolato *Lo statuto dello stile*. La sua polemica è rivolta soprattutto contro l'opinione generalmente accettata secondo la quale lo stile dipende da una scelta cosciente dell'artista tra diverse alternative, per cui ci sarebbero più modi di dire la stessa cosa. Da più parti, l'obiezione mossa contro la sinonimia come nozione che coincide con le variazioni dello stile suggerisce che un modo diverso per dire una cosa è già dire un'altra cosa. Goodman in realtà sostiene che la sinonimia è «una nozione sospetta», e risolve la questione con una scelta che lascia allo stile un margine ben più ampio di dinamicità: «ci sono spesso maniere molto diverse di dire quasi proprio le stesse cose. Viceversa, e spesso in maniera più significativa, cose del tutto diverse possono essere dette più o meno nello stesso modo – non, naturalmente, tramite lo stesso testo, ma tramite testi che hanno in comune certe caratteristiche che vanno a costituire uno stile» (ivi, pp. 28-9). La conseguenza è quella di rompere il vincolo che lega lo stile alla sinonimia; se molte opere su temi diversi, infatti, possono avere in comune lo stile, molte opere sullo stesso tema possono avere stili diversi.

4.5
Il linguaggio figurale

Scrive Auerbach (1938, p. 205) che, già nella tarda antichità e nel medioevo, molte varianti erano impiegate accanto o in sostituzione alla nozione di "figura": «In ogni caso nessuna di queste parole abbracciava così completamente come "figura" gli elementi del concetto: l'aspetto creativo-formativo, il mutamento nell'essere che resta se stesso, il gioco fra copia e originale; e non sorprende quindi che il termine di uso più frequente, più generale e più pregnante fosse "figura"». Difficile ancora oggi trovare una definizione di campo più esauriente. Al di là della particolare concezione del realismo in Auerbach, tale considerazione conduceva a un'idea che qui interessa sottolineare: la figura è una formazione complessa, dinamica e articolata che, mentre produce un mutamento, evoca sempre se stessa.

Al contrario, in conseguenza del discredito e della svalutazione cui la retorica è stata sottoposta, e di cui si è a più riprese parlato, il concetto di figura è andato incontro a un processo di riduzione tale, che è venuto a coincidere semplicemente con un ornamento non necessario, con quel "condimento aggiuntivo" a cui Genette ha paragonato polemicamente lo stile. Un destino simile, quello dei due termini di figura e di stile, proprio perché un presupposto comune li avvicina. L'obiettivo perseguito dal formalismo e dallo strutturalismo, infatti, di trovare una specificità alla scienza della letteratura, rendeva necessaria la distinzione tra lingua letteraria e lingua pratica. Una distinzione che determinerebbe l'esistenza di un linguaggio neutro, di un uso normale della lingua, rispetto al quale sarebbe possibile misurare ogni deviazione. La figura costituirebbe, in questo senso, uno scarto dalla norma, una violazione del codice di base per abbellire il discorso; e a una sterile tassonomia di figure si ridurrebbe l'*elocutio*, in nome di una totale assimilazione fra retorica e poetica.

L'ipotesi di una considerazione diversa muove innanzitutto dall'idea che la figura è da interpretare non solo come un fatto di sintassi tutto interno al testo, o come un artificio espressivo il cui ruolo è pressoché indifferente; essa consiste invece in un processo, che si fonda su un uso funzionale dei meccanismi formali e chiama in causa i piani del significato. È necessario, in un certo senso, capovolgere l'impostazione: non si tratta di individuare, in un enunciato o in un testo, un'espressione neutra, sulla quale è sovrapposto un artificio retorico, bensì indagare il senso e il valore di un costrutto figurale, in quanto parte

costituente di quell'enunciato o di quel testo. Certo, l'espressione figurale può essere sentita come un uso inconsueto, insolito, può provocare un cambiamento di prospettiva nell'interlocutore ma, sostengono Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958, p. 178), «le figure assumono però tutto il loro significato argomentativo quando la distinzione, avvertita da principio, è abolita per effetto del discorso». Il punto, infatti, è questo: il discorso produce un determinato effetto, in funzione non solo di ciò che dice ma anche di come lo dice; la figura è una precisa scelta espressiva. Naturalmente, affinché essa sia colta nella dinamica argomentativa che le è propria, non può essere decontestualizzata, separata dalla situazione comunicativa in cui viene pronunciata o scritta, e analizzata per se stessa. Se essa consiste, in primo luogo, di una forma stilistica, il suo valore non si esaurisce sul piano del meccanismo formale, ma coinvolge ambiti e domini semantici e dipende, come di consueto, dalle modalità del riferimento per quanto riguarda l'attribuzione di significati.

Ipotizziamo una classificazione dell'*ornatus*, nella consapevolezza che numerosissime sono state, a questo proposito, le trattazioni nella storia della retorica. Innanzitutto una partizione consueta separa le figure di parola, che riguardano più propriamente l'espressione linguistica, dalle figure di pensiero, che appaiono disomogenee, perché tradizionalmente, osserva la Mortara Garavelli (1988, p. 233), vennero «riconosciute sull'incerto fondamento di concetti vaghi, mal (o mai) definiti, fatti coincidere intuitivamente con procedure discorsive talora comuni a più figure». Le figure di pensiero, infatti, appartengono originariamente all'*inventio*, mentre le figure di parola dipendono direttamente dall'*elocutio*. A partire dal concetto di trasformazione e mutamento di un insieme, assumiamo, per la classificazione delle figure retoriche, la quadripartizione di Lausberg, che individua quattro categorie di mutamento:

1. la *adiectio* o aggiunta: esempi di questo gruppo sono la ripetizione e l'accumulazione, l'enumerazione, l'anafora, la figura etimologica;
2. la *detractio* o omissione: esempi di questo gruppo sono l'ellissi, l'asindeto, lo zeugma;
3. la *trasmutatio* o cambiamento: esempi di questo gruppo sono l'anastrofe, il chiasmo;
4. la *immutatio* o sostituzione: esempi di questo gruppo sono la sostituzione sinonimica; i tropi quali l'antonomasia, la sineddoche, la litote, la metonimia, la metafora, l'ironia.

Un'interessante strutturazione del discorso figurato viene dalla Mortara Garavelli (2010) che, in un recentissimo manualetto di figure retoriche, seleziona un criterio per ordinare la materia. Due sono le direzioni possibili, sostiene l'autrice: dal nome alla cosa designata, come fanno i dizionari di lingua, oppure l'inverso, «dalla conformazione degli oggetti ai loro nomi» (ivi, p. XI). La scelta di questa seconda alternativa deriva da un'ipotesi di indagine precisa: un procedimento del discorso, un particolare modo di espressione conducono al nome del fenomeno. In evidenza, in questo senso, sono soprattutto gli effetti, gli oggetti, le relazioni, gli ambiti dei significati, insomma, in stretta correlazione con gli elementi formali e stilistici. Forse questo libro risponde a un'esigenza espressa da Barthes (1970, p. 102) quarant'anni prima e prospettata come un'impresa impossibile: «È ancora possibile concepire nuove classificazioni di figure [...]; ma nessun libro ci permette di fare il tragitto inverso, di andare dalla frase (trovata in un testo) al nome della figura [...]. Ci manca uno strumento induttivo, utile se si vuole analizzare i testi classici secondo il loro stesso metalinguaggio». Sicuramente la Mortara Garavelli percorre la via di un'argomentazione di secondo livello, di un metadiscorso sulle cose e sui loro nomi, che riconduce le figure retoriche non solo alla loro dimensione funzionale, ma anche alla complessità dei significati che esse mettono in gioco, quando sono intese come parti attive, e non meri ornamenti, dell'uso di una lingua. Si veda il discorso che conduce riguardo alla prima figura che prende in considerazione, la catacresi:

Le bottiglie non sono animali, eppure hanno il *collo*; non sono animali né i tavoli né le montagne, ma diciamo senza scomporci che i primi hanno le *gambe* e le seconde la *cresta* e i *fianchi*. In quanto ai *piedi*, qualsiasi mobile li può avere; e si può stare *ai piedi* di un albero, di una collina, di un monte, di un edificio. I fiumi hanno un *letto*, le montagne formano *catene*, le insenature sono *seni*, i *rami* possono appartenere, oltre che agli alberi, a chissà quante cose, materiali e immateriali («Quel *ramo* del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due *catene* non interrotte di monti, tutto a *seni* e a golfi»), si fa la *coda* davanti a uno sportello, si può stare alla *testa* o a *capo* di un gruppo. E potremmo continuare ancora per un bel pezzo enumerando oggetti e situazioni che si designano normalmente facendo un uso figurato, o meglio *estensivo*, dei termini che servono a nominarli. Ai retori antichi questo parve un "uso deviato", cioè un "abuso": tale è il senso del grecismo *catacresi*, di cui ci serviamo per dire che un senso figurato è diventato abituale, e quindi "proprio" di una determinata parola o locuzione (Mortara Garavelli, 2010, p. 7).

Un tropo, quindi, si trasforma in una catacresi quando interviene, dominante, la consuetudine. La sua diffusione e la sua affermazione nell'uso del discorso fa dimenticare la primitiva natura di tropo, perché tale espressione deve colmare una lacuna del vocabolario. È un fattore di polisemia, poiché una parola, in questo modo, possiede più di un significato, ma esemplifica di volta in volta, in funzione del contesto, il senso a cui il soggetto enunciativo fa riferimento.

Osserva infine la Mortara Garavelli che l'uso del linguaggio può agire anche in senso contrario, cioè una catacresi può essere sempre rivitalizzata:

> Quando Gadda scrive: "forsennato trepestio di bipedi fra *quadrupedi* seggiole" ridà vita retorica all'immagine "*gambe* e *piedi* delle sedie", trasformando una catacresi in un uso figurato (ivi, p. 9).

4.6
La metafora

Nell'infinità degli studi sulla metafora, non è facile orientarsi. Certo questa figura continua a detenere un ruolo privilegiato tra i fenomeni dell'*ornatus*, e ad essere considerata "il tropo dei tropi". Di fatto, è presente a ogni livello della comunicazione, dai discorsi specialisti alla conversazione quotidiana, e mette in gioco, di volta in volta, le potenzialità della sua articolazione. Considereremo qui, nei dettagli, la teoria presentata in un saggio di Max Black che, pur risalendo al 1962, mostra ancora la funzionalità di un modello propositivo. La tesi fondamentale di Black è conforme alla concezione che, nel presente lavoro, si sta sostenendo riguardo all'intero campo dell'*elocutio*: la figura, lungi dal coincidere con un puro abbellimento del discorso, è un procedimento stilistico che investe e riguarda la dimensione estetica. L'obiettivo è la descrizione della figura non solo come un fatto di sintassi tutto interno al testo, ma come un processo che chiama in causa *anche* la semantica e la pragmatica. Si tratta di un procedimento stilistico che non si esaurisce sul piano dello stile, ma coinvolge ambiti e domini di significato e dipende dalle modalità del riferimento.

Le domande principali da cui Black prende avvio sono allora: «Esistono dei criteri per individuare le metafore?», «La metafora è da considerarsi propriamente come un ornamento sovrapposto al "senso evidente"?», «Quali sono le relazioni tra la metafora e la similitudine?», «In che senso, se ce n'è uno, è creativa la metafora?». L'osservazione

preliminare è che in un caso di esempio di metafora come «Il presidente si aprì faticosamente il varco nella discussione», l'espressione «si aprì il varco», detta anche *focus* della metafora, mostra un contrasto con le altre parole della frase in cui compare, la *cornice*. Ciò che l'autore intende chiarire è innanzitutto l'uso metaforico del *focus*, ma anche l'importanza della cornice per il significato dell'espressione figurale. Se si cambiasse cornice, insomma, potrebbe variare il significato, o venire a mancare del tutto la metafora, perché è fondamentale il tipo di interazione che si stabilisce tra *focus* e cornice. Questo significa che «il riconoscimento e l'interpretazione di una metafora richiedono di prestare attenzione alle *circostanze particolari* in cui è stata espressa» (ivi, p. 47).

L'argomentazione di Black muove dalla critica alla modalità più frequente e diffusa con la quale è stato spiegato il meccanismo della metafora, la *concezione sostitutiva*. Secondo tale teoria, il *focus*, o espressione metaforica (M), viene usato all'interno di un contesto letterale per comunicare un significato che avrebbe potuto essere espresso letteralmente, quindi è inteso come sostituto di qualche altra espressione letterale (L). Compito del lettore è invertire la sostituzione, percorrere la direzione inversa a quella dell'autore, e dunque capire o risolvere la metafora. Le ragioni di questa scelta da parte di un autore sono, secondo Black, di due tipi: potrebbe non esistere un equivalente letterale nella lingua, e dunque si dovrebbe ricorrere alla metafora per colmare i vuoti del vocabolario. In questi termini si ottiene una catacresi, di cui si è già parlato nel paragrafo precedente, che dà a parole vecchie un significato nuovo ma, assolvendo a una necessità, perde anche buona parte del suo valore figurale. La seconda motivazione si appella invece a ragioni stilistiche e formali, in nome del piacere procurato al lettore, ma in tal caso si ricade inevitabilmente nella considerazione di una metafora equivalente a un ornamento.

Un'altra concezione criticata da Black deriva ancora una volta dall'idea che il significato di un'espressione metaforica sia «frutto di una qualche trasformazione del normale significato letterale» (ivi, p. 52): si tratta questa volta della *concezione comparativa* della metafora. Secondo questa teoria, attraverso l'espressione metaforica, «l'autore fornisce non il significato conforme alla sua intenzione, m, ma una qualche funzione di esso, $f(m)$; il compito del lettore è di applicare la funzione inversa, f^{-1}, e ottenere in tal modo $f^{-1}(f(m))$, cioè m, il significato originale» (ivi, p. 52). Quindi, ancora una volta, il lettore è invitato a compiere in senso contrario il sentiero percorso dall'autore per giungere a un significato originale, solo che, secondo la concezione

comparativa, la funzione di trasformazione sottesa alla metafora è l'*analogia* o la *similitudine*. Si tratta di una modalità che vede nella metafora una similitudine condensata o ellittica, riducendo, come nel caso del procedimento per sostituzione, il valore stesso dell'espressione figurale. L'obiezione principale di Black rispetto a queste posizioni riguarda il grado di indeterminatezza e di vacuità a cui conducono nelle loro spiegazioni, perché invece l'asserzione metaforica non è un semplice sostituto, si tratti di rapporto di analogia o di similarità, ma comporta procedimenti e risultati originali. Infatti, non sempre la somiglianza sottesa alla metafora è già nota; le metafore presuppongono situazioni in cui non ci sono domande prestabilite, e dove la funzione da applicare al *focus* non sia evidente *a priori*. Il vero interesse della metafora è *creare* le somiglianze, non esprimere solo quelle che già esistono.

La proposta di Black, che si riferisce anche allo studio di Richards (1936), sviluppa la cosiddetta *concezione interattiva*. Il nucleo del discorso è che nella metafora agiscono due pensieri di cose differenti, contemporaneamente attivi e sorretti da una singola parola o frase, il cui significato risulta dalla loro interazione. I due pensieri sono operanti insieme e interagiscono «nel produrre un significato che è la risultante della loro interazione» (ivi, p. 56). In questo senso, la parola focale acquista un *nuovo* significato che non è propriamente il significato letterale, né corrisponde esclusivamente al significato delle parole che operano la sostituzione. Il contesto, cioè la cornice, «impone alla parola focale un'estensione del significato»: il lettore deve trovare le connessioni tra queste due idee, senza dimenticare né il vecchio né il nuovo livello semantico. L'interazione, secondo Black, enfatizza gli aspetti dinamici del processo comunicativo e affida al lettore un ruolo essenziale, che non coincide con un semplice percorso a ritroso.

Se si considera l'esempio metaforico: «l'uomo è un lupo», si nota che nella frase ci sono due soggetti posti in relazione, l'uomo e il lupo. Al lettore che intende costruire il significato di tale espressione metaforica, è necessaria la conoscenza non solo del termine lupo, quanto piuttosto del *sistema dei luoghi comuni associati* alla parola in questione, cioè del riferimento a un insieme di conoscenze comuni in una data cultura. L'importante, per una metafora, non è che essi siano veri, ma che siano prontamente evocati. Normalmente si pensa che con la parola lupo ci «si riferisce a qualcosa di feroce, carnivoro, infido e così via». Si applicano questi luoghi comuni al soggetto principale, e si fa riferimento a determinate proprietà. Quindi, il lettore è chiamato a costruire un *sistema d'implicazioni* riguardo al soggetto principale, ma un sistema di

nuove implicazioni, perché il punto è questo: la metafora ci obbliga a riorganizzare il nostro sistema di luoghi comuni, così che umanizziamo il lupo nello stesso modo in cui animalizziamo l'uomo. Entra in gioco, con notevole forza, la dimensione pragmatica: è il contesto, l'esperienza, l'atto di lettura, la situazione sociale e culturale che determinano la natura metaforica di un'espressione. Poiché l'interazione è un'illuminazione reciproca, e si fonda su un rapporto di cooperazione tra gli ambiti semantici che sono posti in causa, il significato della figura retorica non è riducibile alle regole interne della lingua; la metafora non è una metafora in senso assoluto e oggettivo: se non ci fosse un atto che la riconosce come tale, essa non sarebbe nulla.

La concezione sostitutiva e quella comparativa conducono a una parafrasi letterale, e a una perdita di contenuto cognitivo. Il valore figurale, invece, è funzione di un significato nuovo. Il merito della teoria interattiva è quello di coinvolgere contemporaneamente tre livelli di analisi: la sintassi, poiché vocaboli e regole combinano le parole, nel procedimento che dà luogo alla figura; la semantica, perché la metafora implica la produzione di significati nuovi; la pragmatica, perché atti e comportamenti danno forma alla cooperazione e alla riorganizzazione del sistema dei luoghi comuni.

La teoria interattiva che interpreta il funzionamento articolato della metafora trova una peculiare realizzazione nei testi poetici di Giovanni Giudici. La modalità secondo la quale questo autore *inventa* molte forme metaforiche mostra una costante stilistica. Il *focus* della figura è messo in gioco, ma raramente è circoscrivibile entro limiti precisi, pur essendo chiaramente individuabile; l'enfasi che si concentra su di esso non si traduce, infatti, in un'immagine isolata, poiché il discorso non si limita al suo effetto interattivo con il soggetto principale. Più spesso la voce poetica sviluppa il polo metaforico, prolungandolo nel verso seguente, nella strofa, talvolta lungo l'intera poesia, e indugiando per illustrarne alcuni aspetti, per aggiungere ulteriori particolari. L'espressione figurale si trasforma allora nell'argomento vero e proprio dei versi, viene quasi letteralizzato, senza perdere comunque quella sua facoltà allusiva, causa prima per cui ad esso è ricorsa la voce poetica. E se in un simile procedimento viene meno il carattere condensativo e sintetico che contraddistingue generalmente la metafora, ne è indubbiamente esaltata la qualità e il valore della scelta linguistica, come se prima di abbandonare un'espressione, o una scena, la voce poetica volesse sfruttarne ogni effetto sensibile. «È vero, ho una vita di poche stanze, / anzi una cella di pochi metri quadrati»: l'avverbio modale introduce il trascinamento dell'immagine, che subisce la deformazione di uno sguardo autoironico. Giudici fa un uso frequente di metafore spaziali, sia nel caso in cui lo spazio sia assunto in una sorta di sublimazione mentale e immaginativa, sia che esso venga

sottoposto a una rigorosa descrizione. Si veda anche una poesia della prima raccolta, *La vita in versi* (1965), intitolata *La caduta del ciclista*:

> Chi è più vulnerabile – il ciclista
> nel traffico in città, o lui dall'orlo
> del catino guizzante sulla corda
> (prima che la raggiunga) della pista?
>
> Se un sasso scheggia il legno
> delle ruote o scagliata fra i lucenti
> raggi una sbarra rompe l'armonia
> – capovolgersi è un attimo, la mia
>
> stessa vita precipita con lui
> la fronte a quel durissimo cemento,
> si spaccano i suoi denti in me, mio sangue
> è il sangue tra i suoi capelli, il lamento
>
> degli ossi fratturati che già fui.

L'immagine della caduta del ciclista nel traffico in città, investita dal valore figurale e metaforico di un'esistenza pericolosamente sospesa, è rappresentata da un dettagliato realismo espressivo, inconsueto nella scrittura di questo poeta. Il corpo umano è sezionato e assunto nei suoi particolari specifici; in primo piano qui è proprio la caduta del ciclista perché la dilatazione dell'elemento figurale si appropria della scena poetica, mentre i versi alludono alla comparazione generalizzante dell'esistenza dell'uomo, grazie alle immagini evocate, e al tono ambiguamente sarcastico dell'io narrante.

L'istanza metaforica ha valore solo in quanto il lettore ne ricostituisce i termini e le modalità. Non è un dato intrinseco al testo che segnala il dominio metaforico, quanto piuttosto il sistema di relazioni e di riferimenti che la poesia instaura, e che l'atto della fruizione attiva. Anche per questa ragione, la teoria *comparativa* della metafora appare insufficiente e lacunosa: essa giunge infatti a ridurre lo statuto metaforico nei termini di una similitudine, ciò che comporta un fraintendimento della funzione stessa della metafora. «L'implicazione non significa identità nascosta», scrive ancora Black (1962, pp. 118-9); è evidente come la realizzazione metaforica si appelli a modalità differenti, nei testi letterari, e come ognuno di essi ponga problemi di interpretazione affatto dissimili. La centralità del concetto di riferimento, però, è un presupposto imprescindibile, che fa della metafora un linguaggio referenziale e non una

cellula autonoma: essa non è risolvibile, dunque, in virtù di proprietà immanenti, ma necessita di altre informazioni.

Come già si è detto, gli studi sulla metafora sono davvero numerosissimi. Nell'Introduzione del presente lavoro si è accennato al complesso libro di Ricoeur (1975), *La metafora viva*, che da Black attinge alcuni fondamenti. Sarà utile considerare, se pure brevemente, due studi che, nella loro diversità, hanno posto il meccanismo metaforico alla base del funzionamento non solo del linguaggio, ma di molti processi cognitivi.

L'opera di Hans Blumenberg (1960), *Paradigmi per una metaforologia*, esamina i campi delle «metafore assolute», traslati che non si possono risolvere in concetti, ma sono inclusi all'interno di una dimensione storica. La metafora della «potenza della verità», ad esempio, attraversa i secoli dell'interpretazione filosofica, e si costituisce in virtù di una verità storica e pragmatica, poiché offre una rappresentazione della realtà, e il suo contenuto determina un comportamento. Ancora, le metafore assolute della «terra incognita», e quella del «mondo incompiuto» provengono a loro volta da esperienze storiche e culturali, da cui sono derivate elaborazioni ideologiche sviluppate nell'età moderna, come l'idea del metodo e l'idea del collettivo. Particolarmente interessante, in questa prospettiva, è il paradigma metaforico della verosimiglianza: «la metafora ha indubbiamente le sue radici nell'ambivalenza dell'antica retorica» (ivi, p. 96) e, attraverso il suo percorso storico, il passaggio dalla figura al concetto conduce fino all'elaborazione di una teoria estetica dell'opera d'arte. Poesia e pittura, apparenza e verità, vero e simile al vero: la dinamica di una metafora assoluta deriva la sua ragione d'essere, secondo Blumenberg, da una struttura originaria ed evolutiva del pensiero, mai dal semplice meccanismo di un traslato.

Lakoff e Johnson pubblicano nel 1980 *Metafora e vita quotidiana*, partendo da un'ipotesi certo suggestiva, anche se davvero totalizzante: non solo la metafora non è un puro ornamento, ma è piuttosto una forma di pensiero, uno strumento che ci permette di categorizzare le nostre esperienze. I concetti metaforici strutturano i nostri atti e i nostri comportamenti, perché «l'essenza della metafora è comprendere e vivere un tipo di cosa in termini di un altro» (ivi, p. 24). Dunque la metafora non è una questione di linguaggio, poiché i processi di pensiero umano sono in gran parte metaforici. Dai primi esempi che gli autori menzionano, come «la discussione è una guerra», oppure «il tempo è denaro», essi non giungono alla spiegazione o all'interpretazione dell'espressione figurale, ma assegnano a tali espressioni una potenzialità concettuale che rende ragione di un meccanismo sul quale si incardina la direzione e il funzionamento del pensiero.

5
Memoria

5.1
Le funzioni della memoria

Da uno sguardo al vocabolario, si nota che il significato più comune del termine "memoria" si identifica con la funzione psichica di riprodurre nella mente l'esperienza passata, di riconoscerla come tale e di localizzarla nello spazio e nel tempo. Prevale, nell'accezione più diffusa di questa parola, una concezione statica della memoria, l'idea che essa corrisponda a un ponte che collega il presente al passato, in virtù dello sforzo della rievocazione. La memoria, invece, implica una sfera semantica più ampia, una zona di significati non riducibili facilmente a un'unica determinazione, e soprattutto essa corrisponde a un'immagine dinamica e non fissa, a un movimento che produce effetti complessi. Oggetto di elaborazione filosofica fin dalle dottrine platoniche e aristoteliche, essa costituisce talora la radice della conoscenza, in altri casi un meccanico atto di ripetizione; il suo destino è vario: esaltata o umiliata, valorizzata o penalizzata, essa è per la retorica una parte essenziale dell'argomentazione, veicolo dell'*inventio*, dunque delle idee e dei concetti che costruiscono il discorso nella mente dell'oratore.

Secondo un importante studio di Lina Bolzoni (1995, p. XVIII), «il mondo classico trasmette al Medioevo le tecniche che gli oratori usavano per rafforzare la memoria. Basate sull'osservazione del funzionamento naturale della mente, esse utilizzano tre componenti essenziali: i luoghi (*loci*), l'ordine, le immagini (*imagines agentes*). Si tratterà di fissare nella mente un percorso ordinato di luoghi; in ciascuno di essi si collocherà un'immagine che, attraverso il gioco delle associazioni, sia collegata alle cose da ricordare. Al momento del bisogno, chi pratica l'arte ripercorrerà idealmente i "luoghi"; in essi ritroverà le immagini, le quali metteranno di nuovo in moto il gioco delle associazioni, così da

restituire i ricordi che sono stati loro affidati». L'arte della memoria consisterebbe così nella dialettica tra l'esercizio mentale del ritrovamento dei luoghi, la costruzione delle relazioni e della coesione tra le immagini, e l'elaborazione dei ricordi. Un uso della memoria tutt'altro che meccanico è alla base di tale procedimento: si tratta di un atto di consapevole selezione, di una pratica che comporta sviluppo dell'argomentazione, e produzione di significati.

Il ricordo, allora, è una forma privilegiata di ri-uso che, nella dinamica fra imitazione dei modelli e iniziativa innovatrice, tra ritrovamento dei *loci* e produzione di immagini nuove, dà forma al paradosso della memoria: per procedere, essa deve tornare su se stessa. Naturalmente si profila la questione relativa alla *verità* della memoria, cioè al grado di fedeltà degli oggetti che, appartenendo a un'esperienza passata o a luoghi mentali determinati, sono rievocati in un tempo e in uno spazio diversi. Ma la memoria ricrea anche quando è fedele, perché la modalità comunicativa del discorso trasforma le immagini in parole, rende condivisibili sentimenti e pensieri, produce relazioni nuove tra eventi riproposti dalla reminiscenza soggettiva o collettiva.

A questo proposito, Ricoeur (1998, pp. 10-3) distingue due significati attribuibili al passato: esso può essere inteso come *ciò che non è più*, oppure come l'*essente-stato*. Al di là di una concezione sostanzialista che sorregge queste definizioni, è rilevante osservare come esse comportino relazioni diverse tra il passato e il presente, dunque modalità differenti di concepire l'atto di ricordare. Il primo caso ha a che fare con la perdita, con il concetto dell'assenza, perché appunto non è più: la memoria è costituita dalla metafora dell'impronta che rinvia al passato ma non può che riflettersi sul presente come un enigma. La seconda accezione è quella che stabilisce una relazione di somiglianza fra l'immagine del ricordo e l'oggetto rievocato: la distanza stessa che viene posta, d'altra parte, implica uno scarto, una non identità tra ciò che è evocato dal passato e la sua rappresentazione nel presente.

> Tutta la problematica moderna della "rappresentazione" non fa altro che riproporre l'antica aporia dell'icona. Rappresentare è presentare di nuovo? È la stessa cosa riproposta ancora una volta? Oppure è cosa completamente diversa da un rianimare il primo incontro? È una ricostruzione? Ma cosa distingue una ricostruzione da una costruzione fantasiosa o fantastica, insomma da una finzione? In che modo nella ricostruzione viene preservata la posizione di realtà passata, di passato reale? (ivi, p. 13).

Da un lato, si pone il problema dello statuto di verità del ricordo; dall'altro, e contemporaneamente, la dinamica della memoria, che si fonda sul reperimento di luoghi, è di per sé un atto di elaborazione di immagini. Ricordare, dunque, non significa semplicemente ritrovare un'idea, ma costruirne una nuova: la percezione sposta l'oggetto nel presente della mente che ricorda, e tale operazione compromette la verità assoluta del ricordo stesso. La dimensione temporale è la condizione di esistenza della memoria, ed è in virtù di tale distanza che Ricoeur (ivi, p. 69), pur riconoscendo «l'inganno inevitabile», sostiene che essa continua a mirare all'esattezza, alla fedeltà, e in questo precisamente si differenzia dall'immaginazione. La falsità della memoria sarebbe provocata, secondo questo punto di vista, solo dal processo temporale, dall'essere accaduto prima; l'immaginazione, invece, implica la confusione tra reale e irreale.

Che i due piani siano realmente separati e distinti, nei processi percettivi e nelle rievocazioni dei ricordi, è quantomeno dubbio. Certo è che la narrazione del ricordo prende avvio il più delle volte da un effettivo atto di ripetizione, che intende rivolgere lo sguardo nuovamente a un'esperienza passata. In questo senso, spiega Paolo Spinicci (2004), il ricordo ha un inizio e una fine, dunque è chiuso. Ma se è vero che il ricordo ci consente di attingere a un tempo chiuso, «può attingerlo solo a patto di riaprire almeno in parte quel tempo, disponendolo in una prospettiva che lo unisce di nuovo al presente» (ivi, p. 199). Questo è il punto: la connessione tra la scena memorativa che appartiene al passato e l'esperienza in atto del presente modifica la realtà o costruisce una realtà parallela.

Nel *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare* (1827), la memoria assume, per il protagonista dell'operetta leopardiana, una valenza particolare, poiché rappresenta il luogo tipico delle connessioni tra percezioni e disposizioni sentimentali. È la prima facoltà mentale che Tasso personaggio esercita, e anche la qualità che, caratteristicamente, è in grado di attribuirgli un passato. Il discorso assume i toni nostalgici di una rievocazione, poiché, dal luogo claustrofobico di una prigione, egli rivede l'immagine della donna amata. Il ricordo di lei e l'insorgere delle emozioni conduce, innanzitutto, a un atto autoriflessivo: l'io non riconosce se stesso, o almeno rimpiange di sé quell'essere diverso che egli era, in un tempo precedente. La memoria, appunto, è funzione di un'intima consapevolezza che riguarda in primo luogo la mutabilità dell'io. Nell'elaborazione mentale, non è la certezza del ricordo a prevalere, ma un groviglio indistinto di percezioni, reminiscenze, immaginazioni: l'oggetto della memoria non può conservare una sua verità, poiché dipende dal soggetto emotivamente

coinvolto. La realtà fenomenica ha tuttavia un'incontestabile oggettività; ma l'osmosi e la connessione tra l'oblio e il ricordo, tra la fatica della rievocazione e la sensazione inquietante e dolorosa del presente danno forma alle trasfigurazioni che il mutare dell'ottica prospettica produce:

«*Genio*. Quale delle due cose stimi che sia più dolce: vedere la donna amata, o pensarne?
Tasso. Non so. Certo che quando mi era presente, ella mi pareva una donna; lontana, mi pareva e mi pare una dea» (*Operette morali*, p. 152).

Ai tempi verbali, che spostano su piani diversi la rappresentazione della donna, corrisponde una peculiare dinamica del pensiero: la distanza spazio-temporale tra l'attività della mente e il ricordo attribuisce un grande potere all'immaginazione; nella consapevolezza del suo discorso, il desiderio di Torquato elabora l'oggetto del ricordo, fino a trasformarlo nel pensiero. E se le donne, sostiene il suo interlocutore, non hanno colpa «d'esser fatte di carne e sangue, piuttosto che di ambrosia e nettare», esattamente quell'immagine imperfetta, reale e passata, è dimenticata da Torquato: a sostituirla sopravviene non tanto lo spettro di un'immagine ideale, piuttosto l'esito di una rielaborazione mentale. In questo senso la memoria, nella sua fase creativa, implica costitutivamente la selezione del ricordo.

In virtù della memoria, il tempo chiuso del ricordo, osserva ancora Spinicci (2004, p. 213) non si esaurisce in ciò che è stato, non è una cellula autonoma, ma si rapporta con il presente da cui trae origine, da cui, cioè, nasce il motivo che porta alla rievocazione, e a cui dà risposte. Questo il senso interlocutorio e dinamico di un'operazione retorica: la memoria è un veicolo del soggetto enunciativo, ed anche la sua facoltà privilegiata di costruzione del discorso.

5.2
La memoria e il processo conoscitivo: comparazione e analogia

Deriva dall'empirismo inglese, e in particolare da John Locke, la tesi secondo cui le idee non sono innate nell'uomo, ma devono essere acquisite gradualmente attraverso i processi percettivi e proiettivi. Ai sensi, in primo luogo, e all'esperienza è affidata la responsabilità del processo che conduce alla formazione delle idee, perché nessuna cognizione o idea può derivare da un principio anteriore all'esperienza. Le facoltà umane non si nutrono di concetti universali o di verità assolute esistenti *a priori* o indipendenti, cioè non hanno uno statuto autonomo, ma

sono attività eminentemente transitive, che si costruiscono attraverso le sensazioni, intese come modalità del rapporto tra gli organi di senso dell'uomo e il mondo esterno, e successivamente in virtù della riflessione mentale. L'atto conoscitivo è inteso da Locke (1690) come un processo di progressiva elaborazione che dalle idee semplici acquisite attraverso la percezione giunge alle idee complesse: «Queste due, a mio avviso, sono le sole origini di tutte le nostre idee: le cose esterne e materiali, in quanto oggetto della sensazione, e le operazioni interiori della nostra mente in quanto oggetto della riflessione» (ivi, p. 97).

Nel processo che conduce alla conoscenza, la memoria e il ricordo assumono un ruolo essenziale, poiché, quando l'oggetto della sensazione iniziale non è più presente, le idee vengono ritenute nella mente: da un lato, la memoria è il serbatoio di tutte le nostre idee, ma Locke fa emergere contemporaneamente un'altra e più complessa accezione, secondo la quale la memoria è l'azione attiva che rievoca la percezione del passato e l'effetto che tale elaborazione comporta nella riproposizione presente. Ciò che la mente ha la capacità di far rivivere, insomma, è un processo dinamico, e non più solo l'oggetto del ricordo. L'atto stesso del ricordare crea relazioni e percezioni significative:

Ma poiché le nostre idee altro non sono se non percezioni che si trovano effettivamente nella mente, e che cessano di essere cosa alcuna non appena cessino di essere percepite, dire che vi sono delle idee in riserva nella memoria, in fondo, non significa altro se non che la mente, in molte occasioni, ha il potere di risvegliare le percezioni avute in precedenza, con in più la percezione di aver avuto in precedenza quelle percezioni. E in questo senso si può dire che le nostre idee sono nella memoria; benché, in verità, esse non si trovino in alcun luogo. Tutto ciò che si può dire su questo punto, è che la mente ha la capacità di far rivivere ancora queste idee quando vuole, e, per così dire, di ridipingerle a se stessa: il che taluni fanno più facilmente, altri più a fatica; alcuni più vivacemente, e altri in modo più oscuro (ivi, pp. 152-3).

La suggestione di questa tesi è evidente: la memoria, veicolo di percezioni, dà forma ad altre percezioni che si attualizzano in funzione delle facoltà mentali. Da un medesimo presupposto, prende avvio l'argomentazione di un altro filosofo empirista inglese, David Hume (1739-40, p. 272), il quale identifica la memoria con la «facoltà mediante la quale facciamo risorgere le immagini delle percezioni passate». Un concetto fondamentale sta alla base del sistema filosofico di Hume, per quanto riguarda la considerazione della modalità conoscitiva dell'uomo, quello di *abitudine*: l'abitudine è determinata da un'antecedente ripetizione,

così che un'impressione o una credenza trova in essa la sua origine; dall'abitudine a vedere due impressioni congiunte, consegue che la percezione dell'una porta immediatamente all'altra. Ora, la conoscenza e la stessa identità personale sono il risultato di un processo che parte dalla sensazione e dall'impressione, e costruisce connessioni, associazioni di idee, relazioni di somiglianza, di contiguità nel tempo e nello spazio, di causa ed effetto. Perfino le idee generali o astratte non sarebbero altro che idee particolari, congiunte a una determinata parola che produce l'estensione dei significati.

L'esito è un complesso rapporto di nessi, dunque, entro il quale l'individuo esercita responsabilmente le proprie facoltà mentali: egli, infatti, percepisce, costruisce relazioni, attribuisce agli oggetti qualità provenienti dall'elaborazione mentale, dal confronto, dall'esperienza pregressa. È su questo punto che la memoria, per Hume, assume un valore fondamentale, poiché essa permette e produce quelle relazioni:

E poiché la memoria, sola, ci fa conoscere la continuità e l'estensione di questa successione di percezioni, essa deve essere considerata, per tal ragione principalmente, l'origine dell'identità personale. Se non avessimo la memoria, non si potrebbe avere nessuna nozione della causalità, né, per conseguenza, di quel concatenamento di cause ed effetti che costituisce il nostro io, o la nostra persona (ivi, p. 273).

Non solo nel rapporto conoscitivo dell'individuo con il mondo, ma nella capacità di fare ragionamenti la memoria ha un ruolo attivo, in quanto sede privilegiata dell'identità personale e facoltà connessa inevitabilmente con l'immaginazione:

L'esperienza è un principio che mi fa conoscer la varia unione degli oggetti nel passato. L'abitudine è un altro principio che m'induce ad aspettare lo stesso nel futuro. Entrambi, agendo insieme sull'immaginazione, fan sì ch'io formi certe idee in modo più intenso e vivace di altre, che non hanno questa prerogativa. Senza questa qualità, per cui la mente ravviva certe idee più di altre (qualità così volgare, in apparenza, e così poco fondata sulla ragione), noi non daremmo mai il nostro assenso a nessun argomento, né andremmo al di là dei pochi oggetti presenti ai nostri sensi. Anzi, neanche a questi oggetti potremmo attribuire un'esistenza indipendente dai sensi, e dovremmo comprenderli soltanto in quella successione di percezioni che costituisce il nostro io, la nostra persona. E ancora: anche in quella successione noi non potremmo ammettere se non quelle percezioni che sono immediatamente presenti alla nostra coscienza; e quelle vive immagini che la memoria ci presenta, non potrebbero esser considerate

come pitture veraci di percezioni passate. La memoria, i sensi, l'intelletto, sono dunque fondati tutti sull'immaginazione, cioè sulla vivacità delle nostre idee (ivi, p. 277).

Senza esperienza pregressa, senza quella ripetizione che «ravviva certe idee», l'individuo non sarebbe in grado di porsi in rapporto con il mondo. L'indagine riguardo al carattere conoscitivo della memoria ha peraltro spostato l'attenzione del discorso su un piano filosofico che non è precisamente il nostro. Ma certamente tale analisi ci avvicina alla riflessione di un autore che dall'empirismo aveva assunto molti dei principi fondamentali: ci riferiamo ancora a Leopardi, che frequentemente nello *Zibaldone* affronta il tema della reminiscenza. Essa è «quasi un'imitazione», perché gli organi di senso rievocano le sensazioni passate, «ripetendole, rifacendole, e quasi contraffacendole» (*Zibaldone*, 1383-1384, 24 luglio 1821): in figura di climax, la progressione graduale degli effetti non potrebbe essere più chiara; dalla modalità della ripetizione, all'elaborazione soggettiva e concettuale, l'oggetto del ricordo si attualizza secondo una determinazione spazio-temporale inevitabilmente compromessa. E prosegue ancora: questa modalità rappresentativa, questa facoltà di imitare e di contraffare dipende dall'assuefazione, poiché le ricordanze non sono richiami di impressioni *stabili*, ma appunto connessioni tra la percezione e l'abitudine. Non che l'atto mnemonico sia arbitrario e casuale, bensì la memoria affonda le sue radici nell'*inventio*, nei luoghi della propria esperienza, per riportare la materia del passato nella disposizione del discorso presente.

Virtù della memoria è la necessità di comparare. Il valore delle abitudini e delle assuefazioni consiste nell'esperienza che la mente acquisisce e che il ricordo continuamente attiva, attraverso la rievocazione di una percezione trascorsa e il confronto con essa: «così un canto ci richiama p. e. quello che noi facevamo altra volta udendo quello stesso canto» (*Zibaldone*, 1455, 4 agosto 1821). La capacità di giudicare, infatti, è funzione di un ripetuto atto di comparazione, poiché ogni elaborazione mentale che porta alla conoscenza non può che essere relativa a un'abitudine, a un sistema di riferimento, a proporzioni con le quali commisurare la nuova percezione.

Perché infatti l'uomo, (e l'animale) niente sapendo per natura ec. tanto sa, quanto si ricorda, cioè quanto ha imparato mediante le esperienze de' sensi. Si può dire che la memoria sia l'unica fonte del sapere, ch'ella sia legata, e quasi costituisca tutte le nostre cognizioni ed abilità materiali e mentali, e che senza memoria l'uomo non saprebbe nulla, e non saprebbe far nulla. E siccome ho

detto che la memoria non è altro che assuefazione, nasce (benché prestissimo) da lei, ed è contenuta in lei, così vicendevolmente può dirsi ch'ella contiene tutte le assuefazioni, ed è il fondamento di tutte, vale a dire d'ogni nostra scienza e attitudine (*Zibaldone*, 1676, 11 settembre 1821).

Il valore conoscitivo della memoria assume in Leopardi un significato particolarmente rilevante. E tale concezione della memoria, intesa come un'attività dinamica, fondata sulla comparazione, conduce l'autore recanatese a mettere a punto l'importanza di un'altra forma di ragionamento, l'analogia, «che sarà sempre un fortissimo, e forse il più forte argomento di cognizione concesso all'uomo» (*Zibaldone*, 1349, 11 ottobre 1823). L'analogia, infatti, è una figura retorica che si fonda sulla rappresentazione di un rapporto, costruito per somiglianza o per contrasto. Essa riguarda un processo comparativo che attribuisce il senso e la decodificazione a un modo relazionale.

Tecnicamente, l'*analogia* ha la struttura di una proporzione, che si può esprimere come: «A sta a B come C sta a D». Osserva la Mortara Garavelli (2010) che non si tratta di «un semplice rapporto di somiglianza: è una somiglianza di rapporti»: un insieme costituito dai termini A e B è il tema del discorso; l'altro insieme, costituito dai termini C e D è il cosiddetto *foro*, cioè il polo figurale, quello di cui ci si serve per argomentare. L'analogia è infatti annoverata, da Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958, pp. 392-420), tra le tecniche argomentative, nel capitolo riguardante i legami sui quali si fonda la struttura del reale. E acutamente fanno notare gli autori che proprio l'insieme dei termini C e D, «che servono ad appoggiare il ragionamento», è quello meglio conosciuto. D'altra parte, lo abbiamo già visto più volte, è proprio sul riconoscimento che si fonda la possibilità della comunicazione, e dunque dell'intesa tra i soggetti del gioco verbale. Il ragionamento analogico si rende evidente quando l'interlocutore ricostruisce semanticamente il rapporto fra i due insiemi, ed evoca la relazione fra i termini. Non esiste nell'analogia una somiglianza già evidente, o implicita negli elementi a confronto: il nesso deve essere cercato, da colui che ascolta o legge, nei luoghi dell'argomentazione, e contestualizzato; così, in virtù di una modalità esemplificazionale alla quale è possibile e logico riferirsi, si avvicinano la sfere semantiche di ambiti che sarebbero di per sé distinti. Un esempio letterario di ragionamento analogico è il celebre incipit del *Tom Jones* (1749) di Fielding:

Un autore dovrebbe considerarsi, non come un signore che dà un banchetto privato o di beneficenza, ma piuttosto come uno che tiene un pubblico ristorante. Nel primo caso, si sa, chi offre il banchetto sceglie lui i cibi, e anche se

sono poco attraenti o affatto sgradevoli al palato dei commensali questi non debbono trovar nulla a ridire: anzi, la buona creanza impone loro di far mostra d'approvare e lodare tutto quel che viene loro messo dinanzi. Il contrario accade col padrone d'un ristorante. La gente che paga quel che mangia esige d'accontentare il proprio palato per quanto delicato e capriccioso esso sia; e se c'è qualcosa che non piace reclama il diritto di criticare, insultare e mandare al diavolo, pranzo ed oste senza complimenti. È per questo che un oste onesto e ben intenzionato, per non incorrere nel pericolo d'offendere gli avventori con delusioni di quella specie, presenta il *menù*, che tutte le persone possono consultare appena entrano nel ristorante, e così, vedendo quel che possono chiedere, ci si fermeranno oppure se ne andranno altrove, dove possan trovare un trattamento di loro gusto (ivi, p. 5).

Il concetto più volte ribadito dagli studiosi di retorica trova in questo passo un'evidente conferma: il valore argomentativo dell'analogia distingue tale figura dalla nozione semplice di somiglianza, in quanto si tratta di due rapporti a confronto, nei quali la sfera semantica del primo appartiene a un campo diverso rispetto a quello del secondo. Ciò che è messo in gioco e tematizzato in questa pagina sono le condizioni della nuova civiltà borghese, «governata dai meccanismi dello scambio che rendono il lettore non più ospite o beneficiato, ma interlocutore interessato, libero di scegliere e criticare sia le pietanze sia chi le ha cucinate» (Rosa, 2008, pp. 10-1). Ad esserne profondamente modificata è proprio l'immagine dell'autore, attraverso la quale Fielding riflette la rappresentazione delle mutate condizioni, l'ideologia della borghesia settecentesca e le modalità del nuovo patto narrativo. L'analogia costruisce dunque un rapporto a quattro termini, in cui la proporzione permette il confronto: l'autore classico sta all'autore moderno, come il signore che offre un banchetto sta al padrone del ristorante.

L'azione reciproca fra tema e foro avviene in virtù delle relazioni di scambio, del «trasferimento di valore», come lo definiscono Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), fra i termini del rapporto analogico. E la connessione tra questi ambiti, tra cui non c'è originariamente somiglianza, dà forma a concetti nuovi. «Le analogie», ricordano ancora gli autori del *Trattato*, «hanno funzione importante nell'invenzione e nell'argomentazione soprattutto per gli sviluppi e i prolungamenti che esse favoriscono: partendo dal foro, esse permettono di strutturare il tema, che esse situano in un inquadramento concettuale» (ivi, p. 406). Lo sviluppo del foro, dunque, può condurre non solo a un prolungamento dell'immagine figurale, ma all'approfondimento dell'argomentazione, e la valenza conoscitiva è appunto funzione della possibilità di rintracciare nuovi

rapporti tra le cose. Il processo del pensiero segue da un lato la costruzione del discorso, dall'altro ricerca progressivamente la relazione tra le immagini comparate. Si veda come anche il «Menù del festino» preparato da Fielding (1749), mostri un diverso esito della medesima analogia:

Il lettore sarà dunque ben lieto di trovare che in quest'opera siamo rimasti assolutamente ligi a uno dei più alti princípi del miglior cuoco che l'età presente, o magari di quella dell'Eliogabalo, abbia prodotti. Questo grand'uomo, com'è ben noto a tutti gli amanti della cucina squisita, comincia dapprima col mettere davanti ai suoi ospiti affamati cose semplici, e poi gradualmente le raffina, a misura che il loro stomaco sembra perdere d'appetito, fino alla quintessenza degli intingoli e delle spezie. Allo stesso modo noi presenteremo la natura umana, da principio, per appagare l'intenso appetito del nostro lettore nella maniera più semplice e piana come si trova qui nel paese; e poi ne faremo uno stufato e un ragù con tutti i più fini condimenti francesi e italiani dell'affettazione e del vizio quali ce li offrono le corti e le città. Con questo metodo siamo certi che il nostro lettore desidererà di continuare indefinitamente a leggere – proprio come quel tal grand'uomo riesce probabilmente a far che la gente seguiti a mangiare.

Ma ora, dopo tante premesse, non vogliamo più trattener dal cibarsi quelli a cui piace il nostro menù, e procediamo senz'altro a servire la prima portata della nostra storia per loro divertimento (ivi, pp. 6-7).

Il racconto della vicenda della natura umana, nella sua progressiva complessità, sta al lettore desideroso di leggere, come il cibo semplice dapprima, che si trasforma in uno stufato e in un ragù, sta all'amante della cucina squisita. Ma anche: l'autore sta al suo privilegiato lettore, come il miglior cuoco sta all'ospite affamato, oppure il cibo sta al gusto del palato, come il libro sta al gusto estetico. I livelli si moltiplicano, e i rapporti analogici rendono ragione di un discorso articolato, non riducibile a una dimostrazione calcolabile. L'ironia interviene nella voce del narratore, e capovolge le prospettive, talora sottrae i riferimenti più espliciti, ma offre la prima portata e chiede al lettore non solo di scegliere, ma di divertirsi. «Non vi è nulla nel meccanismo dell'analogia», osservano Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), «che si opponga a queste analogie successive. [...] Se si bandissero queste, ci si stupirebbe di vedere quanti dei nostri enunciati sarebbero da sopprimere» (ivi, p. 414). Lo statuto dell'analogia è instabile, precario, è un anello di una catena del ragionamento induttivo; ma la comparazione assume una valenza gnoseologica, proprio là dove l'evocazione o la ripetizione di ciò che è noto conduce a un'esperienza nuova.

5.3
L'appello alla memoria

Una situazione retorica privilegiata dai testi letterari, la modalità dell'appello al lettore, chiama in causa frequentemente la dinamica della memoria. In un famoso saggio, Auerbach (1954) analizza mirabilmente gli appelli di Dante al lettore, identificando in essi una varietà di funzioni e di stili, e richiamando l'attenzione sulla novità delle espressioni dantesche:

> Ci sono circa venti passi nella Commedia in cui Dante interrompe il racconto per rivolgersi al lettore e chiedergli di partecipare alle esperienze ed ai sentimenti del poeta, o di rilevare alcune particolarità di contenuto e di stile, o di aguzzare la sua attenzione ai fini della comprensione esatta di un avvenimento, o anche di non proseguire nella lettura qualora non si senta debitamente preparato a farlo (ivi, p. 308).

La relazione tra il soggetto dell'enunciazione e l'interlocutore è così resa esplicita nella forma dell'apostrofe: è il valore intrinseco della retorica, l'atto di rivolgersi a qualcuno. «L'uso dell'apostrofe era raccomandato dai retori per suscitare il *pathos*: per provocare la partecipazione emotiva dell'uditorio o del lettore» (Mortara Garavelli, 2010, p. 117). E le emozioni, i sentimenti attingono alla memoria come al luogo per eccellenza, dove l'attività mentale ed emotiva rielabora la propria esperienza:

> Ricorditi, lettor, se mai nell'alpe
> ti colse nebbia per la quale vedessi
> non altrimenti che per pelle talpe
> (Dante, *Purgatorio*, XVII, vv. 1-3).

> Silvia, rimembri ancora
> Quel tempo della tua vita mortale,
> Quando beltà splendea
> Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi
> (Leopardi, *A Silvia*, vv. 1-4).

La modalità allocutiva del discorso letterario, l'attitudine di rivolgersi a un destinatario, e di aprire un dialogo, è veicolata dalla memoria, da quel legame tra passato e presente che riconosciamo nell'atto enunciativo. Un esempio di narrazione rimemorativa ci viene dalle pagine di un saggio proustiano, *Giornate di lettura* (1905):

Non esistono forse giorni della nostra infanzia che abbiam vissuti tanto pienamente come quelli che abbiam creduto di aver trascorsi senza vivere, in compagnia d'un libro prediletto. Tutto quel che (a quanto ci sembrava) li riempiva per gli altri, e che noi scartavamo come ostacoli volgari a un piacere divino, il gioco per il quale un amico veniva a cercarci nel punto più interessante; l'ape o il raggio di sole che ci davan fastidio, costringendoci ad alzar gli occhi dalla pagina o a cambiar di posto; le provviste che ci erano state date per l'ora di merenda e che lasciavamo accanto a noi sul sedile, senza toccarle, mentre, sopra il nostro capo, il sole diminuiva di forza nel cielo azzurro; il pranzo che ci aveva obbligati a rientrare e durante il quale pensavamo solo a salire subito dopo, in camera, a terminare il capitolo interrotto, tutto questo, di cui la lettura avrebbe dovuto farci sentire soltanto l'importunità, ne imprimeva invece in noi un ricordo talmente dolce (e, pel nostro giudizio attuale, più prezioso di quel che leggevamo allora con amore) che, ancor oggi, se ci càpita di sfogliare quei libri di un tempo, li guardiamo come se fossero i soli calendari da noi conservati dei giorni che furono, e con la speranza di veder riflesse nelle loro pagine le dimore e gli stagni che più non esistono (ivi, pp. 118-9).

Non si tratta, qui, di un appello all'interlocutore, quanto di un noi soggettivo che accomuna l'io e il tu, addirittura il voi, nell'esperienza unica e continuamente ripetibile dell'appropriazione del lettore rispetto all'oggetto della sua lettura. Dove la lettura è sì progetto consapevole, ma forza di immedesimazione, fonte di un'emozione goduta a lungo. E se l'effetto dell'immedesimazione è la sospensione della realtà, a essere raccontata è una modalità di ri-uso peculiare: l'adulto che riguarda i libri letti da fanciullo, e vorrebbe ma non riesce a riprovare le medesime sensazioni.

La memoria è certamente la rievocazione di un fatto, di un gesto, e di una storia passati; soprattutto, però, è un processo di ricerca verso la possibilità di riattivare le percezioni identiche a se stesse. Ma se la memoria non è un'azione meccanica, le determinazioni spaziali e temporali intervengono, proprio modificando i parametri delle percezioni, anche dove l'oggetto mantiene l'immutabilità della sua natura materiale. La nostalgia è la consapevolezza che il ritorno non è possibile, e assume una precisa valenza simbolica nel momento in cui diventa incrocio tra presenza e assenza (cfr. Franzini, 2008).

«Così ci sono ore della nostra vita che mai non risusciteranno»: l'asserzione di Proust appare qui assoluta, definitiva, ma rimanda invece a quella dinamica più complessa che, base e fonte al tempo stesso della memoria, alterna l'impossibilità di rivivere un passato sentimentale ed emozionale, alla ricerca di una sensazione che nasce da un oggetto e la

oltrepassa. Il gusto del pane abbrustolito, per caso offerto con una tazza di tè, apre un intero giardino nella spazio mentale dell'io che percepisce e ricorda, «con i suoi vialetti dimenticati, con tutti i suoi fiori, aiuola per aiuola» (Proust, *Giornate di lettura*, p. 292).

E se queste *intermittenze del cuore* producono eventi che mettono in atto una memoria involontaria in Proust, la dimensione temporale della rappresentazione poetica montaliana è diversa, spiega chiaramente Blasucci (2002), nonostante i due autori siano stati frequentemente accostati. Certo, «l'odore dei limoni, un dato squisitamente sensoriale, potrebbe confermare la tesi di una dipendenza proustiana (si pensi alla funzione scatenante del sapore della *madeleine* immersa nell'infuso di tiglio)» (ivi, p. 93); ma nei versi di Montale prevale una delimitazione dell'istante, del tempo inteso come dimensione irreversibile. Semmai è la memoria che si oscura, la memoria in perdita che dilata la prospettiva e immette tempi lunghi, privi di una vera determinazione, quando la voce poetica fa spazio al *tu*.

5.4
La narrazione della memoria

Partendosi di là, e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue in bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. Tutte queste bellezze il viaggiatore già conosce per averle viste anche in altre città. Ma la proprietà di questa è che chi vi arriva una sera di settembre, quando le giornate s'accorciano e le lampade multicolori s'accendono tutte insieme sulle porte delle friggitorie, e da una terrazza una voce di donna grida: uh!, gli viene da invidiare quelli che ora pensano d'aver già vissuto una sera uguale a questa e d'esser stati quella volta felici (Calvino, *Le città invisibili*, 1972, p. 15).

Lo sguardo del viaggiatore riflette lo stupore di un'immagine sovrabbondante, nella rappresentazione della prima città; l'enumerazione degli elementi architettonici dà forma alla rievocazione di Marco Polo, e il suo interlocutore, Kublai Kan, lo ascolta con un'attenzione particolare rispetto agli altri messi: «quando a fare il suo resoconto era il giovane veneziano, una comunicazione diversa si stabiliva tra lui e l'imperatore». Le descrizioni delle città visitate da Marco Polo si trasformano in esplorazioni dell'immaginazione, nell'arte affabulatrice del racconto, quale privilegiata forma di dialogo e di condivisione tra gli interlocutori.

Il libro di Calvino ha una struttura complessa, che è stata variamente interpretata, poiché il modello combinatorio che la domina è un'esplicita evocazione della ricerca di un principio ordinatore che apparteneva alla metodologia della critica strutturalista. L'autore, che aveva partecipato attivamente alle sperimentazioni dell'Oulipo, dà luogo, nella scrittura narrativa, a un sistema complesso, in cui le parti si susseguono secondo un rigido criterio matematico. Si tratta di nove capitoli, preceduti e seguiti da diciotto corsivi, sede dei dialoghi tra i due interlocutori; ogni capitolo è composto di cinque paragrafi, tranne il primo e l'ultimo che ne contengono dieci. Ma la costruzione più articolata e intricata riguarda la disposizione dei paragrafi, catalogati sotto undici titoli o rubriche: l'ordine di tali paragrafi, che corrispondono alle descrizioni delle città, segue un criterio distributivo e ricorsivo, una successione di operazioni regolate, in cui le serie si alternano e si intrecciano, secondo schemi che sono graficamente rappresentabili da «una scacchiera sghemba e digradante» (Milanini, 1990, p. 129).

Tutti i racconti di Marco Polo si svolgono sotto il segno del ricordo dei viaggi: l'intento è proprio quello di scandagliare le immagini che la narrazione della memoria produce; entrambi, il veneziano e l'imperatore, sanno bene che il confine tra la memoria e l'immaginazione è labile, come quello tra la memoria e il desiderio, ed è entro questo spazio che avviene la comunicazione tra i due soggetti. Il racconto occupa per sua natura il dominio del verosimile, e proietta le immagini della percezione soggettiva:

> – Viaggi per rivivere il tuo passato? – era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così: – Viaggi per ritrovare il tuo futuro?
> E la risposta di Marco: – L'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà (Calvino, 1972, p. 35).

Ma queste cornici in corsivo, nelle quali i due interlocutori esplorano i mondi possibili delle città invisibili, giungendo a scambiarsi perfino i ruoli («– D'ora in avanti sarò io a descrivere le città, – aveva detto il Kan. – Tu nei tuoi viaggi verificherai se esistono»), sono i luoghi dove la dimensione temporale diventa l'oggetto dei colloqui, la dinamica di scambio tra i piani del discorso si trasforma nell'indagine conoscitiva, e l'esperienza che nasce dall'immagine, vera o finta che sia, diventa racconto e descrizione. Le molteplici rappresentazioni della realtà, a cui queste cornici fanno da contrappunto dialogico, sono le risposte alle in-

terrogazioni incalzanti di Kublai Kan, il riflesso dell'attitudine creativa che si origina dal ritrovamento, nella propria memoria, di una sensazione già vissuta; ma al contempo sono esse stesse le domande che entrambi i soggetti dell'enunciazione pongono alla realtà e all'esperienza.

Se «il proposito di offrire al lettore l'equivalente icastico di un ragionamento si traduce in allegorie articolate e complesse», come sostiene ancora Milanini (1990, p. 143), la narrazione della memoria assume un significato sia in senso soggettivo che in senso oggettivo: perché i ragionamenti di Marco Polo sono le immagini che egli rievoca dai propri ricordi e che offre alla condivisione dell'imperatore; e perché la memoria delle immagini è tematizzata nelle descrizioni stesse. *Le città e la memoria* è infatti la prima delle undici rubriche che si susseguono e si intrecciano nella composizione del libro: la serie è aperta da Diomira, dove, abbiamo visto, il viaggiatore riconosce ciò che è noto per averlo già ammirato in precedenza, ma invidia coloro che nei ricordi conservano e possono rievocare nel presente il sentimento di felicità, per averlo già conosciuto e vissuto in passato. Calvino procede per aggregazioni successive, così come il racconto di Marco Polo, che nella rappresentazione della seconda città della medesima rubrica, Isidora, identifica non solo il desiderio dell'uomo che cavalca, ma lo scorrere dei ricordi della propria mente:

All'uomo che cavalca lungamente per terreni selvatici viene desiderio d'una città. Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chiocciole marine, dove si fabbricano a regola d'arte cannocchiali e violini, dove quando il forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza, dove le lotte dei galli degenerano in risse sanguinose tra gli scommettitori. A tutte queste cose egli pensava quando desiderava una città. Isidora è dunque la città dei suoi sogni: con una differenza. La città sognata conteneva lui giovane; a Isidora arriva in tarda età. Nella piazza c'è il muretto dei vecchi che guardano passare la gioventù; lui è seduto in fila con loro. I desideri sono già ricordi (Calvino, 1972, p. 16).

Da invenzione di un desiderio, la città diventa proiezione di un'immagine temporale: si tratta di una proiezione soggettiva, perché quella, in realtà è la sede del ricordo. Ma la terza rappresentazione ci riporta in una dimensione diversa, dove la materialità dell'immagine lascia il posto a un reticolo di relazioni e di misure:

Inutilmente, magnanimo Kublai, tenterò di descriverti la città di Zaira dagli alti bastioni. Potrei dirti di quanti gradini sono le vie fatte a scale, di che sesto gli archi dei porticati, di quali lamine di zinco sono ricoperti i tetti; ma so già che

sarebbe come non dirti nulla. Non di questo è fatta la città, ma di relazioni tra le misure del suo spazio e gli avvenimenti del suo passato [...]. Di quest'onda che rifluisce dai ricordi la città s'imbeve come una spugna e si dilata. Una descrizione di Zaira quale è oggi dovrebbe contenere tutto il passato di Zaira. Ma la città non dice il suo passato, lo contiene come le linee d'una mano, scritto negli spigoli delle vie, nelle griglie delle finestre, negli scorrimano delle scale, nelle antenne dei parafulmini, nelle aste delle bandiere, ogni segmento rigato a sua volta di graffi, seghettature, intagli, svirgole (ivi, pp. 18-9).

Lo spazio è inerte e statico; le immagini del ricordo sono dinamiche, perché la dimensione temporale le anima, e conferisce loro quella qualità bifronte che solo la memoria è in grado di trasferire sugli oggetti. Essi si mostrano allo sguardo del viaggiatore come sono sempre stati, ma anche diversi, poiché conservano i segni del tempo: «la città non dice il suo passato, lo contiene». La proprietà transitiva dell'azione mnemonica costruisce riferimenti e confronti, comparazioni e misure, e cerca il contatto con le cose e con la realtà. È un'operazione, questa, che Calvino sviluppa in modo particolare e che conduce verso il limite, nella successiva descrizione della quarta città:

Al di là di sei fiumi e tre catene di montagne sorge Zora, città che chi l'ha vista una volta non può più dimenticare. Ma non perché essa lasci come altre città memorabili un'immagine fuor del comune nei ricordi. Zora ha la proprietà di restare nella memoria punto per punto [...]. Questa città che non si cancella dalla mente è come un'armatura o reticolo nelle cui caselle ognuno può disporre le cose che vuole ricordare: nomi di uomini illustri, virtù, numeri, classificazioni vegetali e minerali, date di battaglie, costellazioni, parti del discorso. Tra ogni nozione e ogni punto dell'itinerario potrà stabilire un nesso d'affinità o di contrasto che serva da richiamo istantaneo alla memoria. Cosicché gli uomini più sapienti del mondo sono quelli che sanno a mente Zora.

Ma inutilmente mi sono messo in viaggio per visitare la città: obbligata a restare immobile a se stessa per essere meglio ricordata, Zora languì, si disfece e scomparve. La Terra l'ha dimenticata (ivi, pp. 23-4).

La memoria è scomposta nelle sue parti per poter sezionare analiticamente la città: rievocarla corrisponde a rivivere di nuovo le sue vie, ad attraversare le sue strade, i cortili, gli edifici. Zora non si dimentica perché guardare significa imporre un ordine all'atto mentale di rivedere. Ogni luogo, o punto geografico preciso, porta con sé una *nozione*: è questo il potere della memoria e dell'immaginazione, la forza dell'associazione e dell'elaborazione concettuale. Ma è un paradosso che si scontra con il mito dell'identità perfetta; soggiogata dalla sua stessa na-

tura, questa città non può esistere come oggetto di una memoria capace di riprodurre l'identico. Il viaggio si esaurisce nell'oblio degli uomini.

A Maurilia, il viaggiatore è invitato a visitare la città e nello stesso tempo a osservare certe vecchie cartoline illustrate che la rappresentano com'era prima [...]. Guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, incomunicabili tra loro. Alle volte anche i nomi degli abitanti restano uguali, e l'accento delle voci, e perfino i lineamenti delle facce; ma gli dèi che abitano sotto i nomi e sopra i luoghi se ne sono andati senza dir nulla e al loro posto si sono annidati dèi estranei. È vano chiedersi se essi sono migliori o peggiori degli antichi, dato che non esiste tra loro alcun rapporto, così come le vecchie cartoline non rappresentano Maurilia com'era, ma un'altra città che per caso si chiamava Maurilia come questa (ivi, pp. 37-8).

L'ultima di questa serie è Maurilia, città che vive del proprio ricordo, o meglio del racconto nostalgico del proprio ricordo. È l'affermazione di un'estrema divaricazione tra l'immagine del passato e l'oggetto del presente; la successione temporale non implica sempre una continuità logica o consequenziale. Essa può porre invece dei limiti, innalzare confini, essere infine il veicolo dell'incomunicabilità, quando, tra ciò che inizia e la sua evoluzione, le determinazioni storiche impongono una scissione. Il valore conoscitivo della memoria giunge a un punto di esaurimento, e neppure il desiderio sembra più poter essere alimentato dal ricordo.

I racconti dei viaggi di Marco Polo evocano ancora sogni e desideri, né la memoria si annulla entro la sezione che la chiama in causa esplicitamente. D'altra parte «ogni volta che descrivo una città dico qualcosa di Venezia», spiega il viaggiatore a Kublai Kan; ma «le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano».

5.5
Memoria e riconoscimento

L'elaborazione concettuale che per Calvino è alla base del ricordo, del rapporto «tra ogni nozione e ogni punto dell'itinerario», quella stessa operazione che è in grado di stabilire un nesso d'affinità o di contrasto e che serve da connessione istantanea o dilatata tra un presente in atto e la percezione del passato, si infrange in un racconto di Borges, *Funes, o della memoria* (1942). L'io narrante identifica nel protagonista della vicenda un «precursore dei superuomini», ma avverte il lettore di «certe sue incurabili limitazioni».

Ireneo Funes è un ragazzo che mostra alcune stranezze, tra le quali quella di saper sempre l'ora, come un orologio, e quella di non frequentare nessuno. Ma l'evento che segna la sua vita in maniera irreversibile, e che conduce all'estremo le anomalie della sua personalità, è un incidente: Ireneo è travolto da un cavallo e rimane paralizzato. La gente ne parla con compassione, ma lui non ne sembra particolarmente turbato: «Spingeva la superbia al punto da simulare che il colpo che l'aveva fulminato fosse stato benefico» (ivi, p. 709). I suoi atti percettivi, da questo momento in poi, reagiscono diversamente al contatto sensibile con le cose e con il mondo; essi producono un'adesione immediata e indiscriminata nei confronti degli oggetti su cui transitivamente riflettono, così che lo sviluppo ipertrofico dell'atto mnemonico si trasforma in una sorta di appropriazione totale. Lo studio del latino è la prima dimostrazione del capovolgimento delle consuete pratiche didattiche e logiche; a stupire l'io narrante è proprio la modalità della richiesta, da parte di Ireneo, di un libro e di un dizionario:

> mi pregava di prestargli uno qualsiasi di quei volumi, insieme con un dizionario «per la buona intelligenza del testo originale, poiché ignoro ancora il latino». Prometteva di restituirli in buono stato e quasi immediatamente. [...] Non seppi se attribuire a trascuraggine, a ignoranza o a stupidità l'idea che per l'arduo latino bastasse, come solo strumento, un dizionario (ivi, p. 710).

Quando poco tempo dopo, l'io narrante si reca a casa di Ireneo, sente la voce del ragazzo parlare in latino, e recitare passi della *Naturalis Historia* di Plinio. La sua memoria prodigiosa costruisce relazioni inintelligibili alla comprensione comune, difficili perfino da raccontare, e il soggetto dell'enunciazione si rivolge al lettore, in un moto di identificazione simpatetica: «Giungo, ora, al punto più difficile del mio racconto; il quale (è bene che il lettore lo sappia fin d'ora) non ha altro tema che questo dialogo di mezzo secolo fa» (*ibid.*). La posizione fisica del protagonista lo immobilizza entro uno spazio chiuso e semibuio, ma il luogo dell'elaborazione percettiva è la mente, che dà forma a un processo conoscitivo diverso, a una mappa che sembra riflettere l'immagine di un mondo irreale e ipostatizzato entro categorie proprie. Ireneo spiega l'origine della trasformazione dei meccanismi mentali: prima di cadere da cavallo, era come «un cieco, un sordo, uno stordito, uno smemorato» (*ibid.*). Solo dopo aver perso e successivamente riacquistato i sensi, le sue facoltà sono diventate veramente infallibili. Lo sguardo trasognato di Funes afferma ora la propria capacità di percepire la complessità del

reale, il molteplice, in maniera totalizzante, e di fissarli nella memoria. La composizione dei suoi ricordi è articolata, perché il percorso della memoria lega l'oggetto all'operazione che lo ha riprodotto nella mente:

Noi in un'occhiata percepiamo: tre bicchieri su una tavola. Funes: tutti i tralci, i grappoli e gli acini d'una pergola. Sapeva le forme delle nubi australi dell'alba del 30 aprile 1882, e poteva confrontarle, nel ricordo, con la copertina marmorizzata d'un libro che aveva visto una sola volta, o con le spume che sollevò un remo, nel Río Negro, la vigilia della battaglia di Quebracho. Questi ricordi non erano semplici: ogni immagine visiva era legata a sensazioni muscolari, termiche, ecc. Poteva ricostruire tutti i sogni dei suoi sonni, tutte le immagini dei suoi dormiveglia. [...] Egli ricordava, infatti, non solo ogni foglia di ogni albero di ogni montagna, ma anche ognuna delle volte che l'aveva percepita o immaginata (ivi, pp. 712-3).

I numeri e le possibilità combinatorie dei calcoli sono un altro campo privilegiato di elaborazione per l'esercizio mnemonico del ragazzo, il quale compie operazioni di sostituzione, di trasferimento dal linguaggio verbale a quello numerico, a quello delle immagini. Ma proprio qui si delinea il problema: i progetti di classificazione e di ordinamento che ipotizza Ireneo sono impraticabili, ma soprattutto inutili. La sua percezione è ossessivamente analitica, e di conseguenza privi di significato sono gli esisti delle relazioni e delle comparazioni che egli stabilisce solo con se stesso. L'invasione dei ricordi produce un effetto allucinante e paradossale, perché quelle facoltà mentali non giungono, infine, alla conoscenza. Incapace di produrre idee generali, la sua abilità percettiva è proiettata sul singolo dettaglio, che rielabora in maniera isolata; totalmente privo di connessioni, di relazioni tra le cose e il mondo esterno, il suo ragionamento finisce per autoannullarsi:

Non solo gli era difficile di comprendere come il simbolo generico «cane» potesse designare un così vasto assortimento di individui diversi per dimensioni e per forma: ma anche l'infastidiva il fatto che il cane delle tre e quattordici (visto di profilo) avesse lo stesso nome del cane delle tre e un quarto (visto di fronte). Il suo proprio volto nello specchio, le sue proprie mani, lo sorprendevano ogni volta (ivi, p. 714).

L'indagine minuziosa delle cose in sé, irrelate, non permette che il processo gnoseologico si sviluppi attraverso una serie di rapporti di opposizioni e di uguaglianze, né che vengano attivate le norme e le convenzioni condivise che sono alla base della comunicazione e di ogni atto

di riconoscimento. «Nel mondo sovraccarico di Funes non c'erano che dettagli»: il suo percorso mentale è costituito da una serie di indicazioni fitte e numerosissime, un accumulo di dati che ricalcolano se stessi. In questo modo, egli non è in grado di costruire né di usare alcuna classificazione, e si perde in una moltitudine amorfa e indifferenziata di percezioni. Sono operazioni autoriflessive le sue e, come Antonino fotografo, protagonista del racconto di Calvino (cfr. PAR. 3.6), anche Ireneo non può accedere ad alcuna conoscenza, perché non c'è alcuna soluzione di continuità tra lo sguardo e il suo oggetto.

Il punto è che se la memoria non è selettiva, essa non procede, si richiude in se stessa, non parla di nient'altro se non di sé e, come conclude l'io narrante, «moltiplica inutili gesti». Forse nessun altro personaggio come Ireneo Funes ha incarnato il senso alienante e schizofrenico dello sviluppo ipertrofico della memoria; egli certamente non giunge mai a conoscere, neppure riconosce se stesso; la procedura retorica che sorregge la dinamica del passaggio dal generale al particolare e viceversa è annullata dalla memoria pervasiva e dalla percezione totalizzante, mentre la possibilità del riconoscimento implica anche la necessità di dimenticare.

5.6
L'oblio: ricordare e dimenticare

L'operazione della memoria, dunque, è più complessa e articolata di un semplice meccanismo di trasferimento dal passato al presente. Nel processo mentale che la costituisce, viene ad annullarsi anche la comune considerazione che la intende come un percorso opposto rispetto all'oblio. La memoria non è una forza d'attrito, in lotta contro il pericolo di dimenticare; essa, invece, implica la dimenticanza, proprio perché la rievocazione dei ricordi è sempre un'azione selettiva. Harald Weinrich (1997, p. 9), nell'analisi etimologica del termine oblio, osserva che «nella psicologia antica il cuore era considerato la sede della memoria. Il significato del verbo *scordare* può quindi essere parafrasato come *perdere dal cuore*. Esso si oppone prevalentemente al *ricordo* più che alla memoria o alla mente». Mentre, per quanto riguarda il verbo *dimenticare*, «si tratta di una derivazione, designata negativamente tramite il prefisso negativo *di-*, da *mente*, che in tempi antichi, soprattutto in Dante, aveva il significato di "memoria", come si vede nelle espressioni *rammentare* e *tenere a mente*. Il verbo *dimenticare* può essere quindi parafrasato come *perdere dalla mente*».

Le connessioni di queste sfere semantiche hanno origine nelle etimologie delle parole, ma trovano un significativo riscontro nel fatto che le immagini metaforiche più comuni dell'oblio sono legate sotto vari aspetti a quelle della memoria:

Se la memoria viene per esempio rappresentata come paesaggio («topico» – come dice l'immagine predominante nei trattati di mnemotecnica – allora la metaforica dell'oblio occupa prevalentemente, in questo paesaggio, i deserti, le lande *sabbiose* in cui le cose da dimenticare vengono *soffiate via dal vento*. Succede più o meno la stessa cosa se si scrive *nella sabbia o nel vento*. In questo paesaggio si può ancora sotterrare qualcosa,volendo, così che *l'erba cresca sulla cosa*. Sarà allora *fuori dal mondo*.

Se invece, con l'aiuto degli antichi filosofi, ci si immagina la memoria come un magazzino o un deposito, tanto più ci si avvicinerà alla memoria quanto più si scenderà nel profondo delle sue cantine. Laggiù la memoria profonda si trasforma lentamente nell'oblio, o emerge nuovamente da esso. Ma questa profondità può anche essere quella di un pozzo o di un abisso, presentarsi come il «profondo deposito dell'io» (Hegel) o il «pozzo del passato» (Thomas Mann). Ma forse l'oblio è anche soltanto, detto volgarmente, un *buco nella memoria*, nel quale qualcosa cade o sfugge (ivi, p. 12).

Secondo la concezione spaziale della memoria, il soggetto che ricorda depone nei luoghi i contenuti mnemonici, e da lì li rievoca per riproporli come immagini attive al presente. In tal senso, l'oblio sembrerebbe non avere posto né collocazione alcuna, così come l'*ars oblivionis* sembra sancire lo statuto di una disciplina scientifica che, secondo Eco, non solo non esiste, ma non può esistere. Il libro di Weinrich si sviluppa come un percorso storico-culturale che attraversa i secoli, e mostra l'importanza e l'influenza di questo fenomeno sulla nostra vita, in funzione degli incontri quotidiani con l'oblio, lungo le rappresentazioni che hanno restituito le immagini dei testi letterari.

Dall'esempio al motivo, Weinrich procede raccontando episodi, riassumendo eventi e situazioni, per tematizzare poi l'esemplarità del nesso memoria-oblio, presentata ogni volta sotto diverse varianti. Omero, ad esempio, concede un posto d'onore nella letteratura alla memoria di Ulisse che racconta, ma anche all'oblio e alla beata ebbrezza che provocano i frutti del loto, al potere della maga Circe, alle arti della ninfa Calipso. Dante fonda la *Commedia* sulla base della mnemotecnica, condizione stessa dell'incontro con le anime dei morti; attraverso questo «panorama della memoria» (ivi, p. 42) scorre il fiume Lete. Rabelais consegna al suo personaggio Gargantua una droga, una medicina catar-

tica che lo libera con l'oblio dall'inutile sapere e dalle sciocchezze scolastiche che gli hanno imbottito la testa di nozioni prive di valore, permettendogli così l'accesso alla vera conoscenza. L'autobiografia di Casanova è una lunga confessione, nella quale l'io narrante rievoca e racconta la sua vita, ma si ricorda anche, paradossalmente, «e con la massima precisione, delle circostanze del suo oblio» (ivi, p. 117): anch'esse costruiscono le sue storie. Uno tra gli autori citati da Weinrich, particolarmente interessante, è Valéry, il quale, attorno a questo tema, costruisce una particolare dinamica tra la conoscenza, la memoria e l'oblio: «la memoria non ci servirebbe a nulla se fosse rigorosamente fedele»; «senza oblio si è solo pappagalli» (ivi, p. 200).

Ritorna con insistenza la concezione di una memoria intesa come percorso gnoseologico, tematico, emozionale, ma solo se concepito come un'azione dinamica e un'opera di selezione, più o meno volontaria. Ne consegue che l'oblio è un momento costitutivo della ragione e della mente; è ciò che dà la possibilità alla memoria di realizzarsi, perché l'atto di ricordare porta con sé, necessariamente, quello di dimenticare. Non è una componente esclusiva del testo letterario, ma può diventare un elemento tematico essenziale, in un autore che fa delle due dimensioni mentali, ricordare e dimenticare, un motivo della propria creatività poetica.

La ricognizione su se stesso e sulla propria opera è l'argomento di un libro particolare di Umberto Saba, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, scritto tra il 1944 e il 1947, e pubblicato l'anno successivo, con lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei. Un libro nel quale Saba si fa critico dei propri versi, e conduce un discorso sulla propria poesia, che tenta di ripagare il conto aperto con i giudizi non lusinghieri dei contemporanei. Non solo la memoria e la selezione che essa compie sono il veicolo della scrittura, ma l'autore analizza il rapporto tra l'io e la poesia, tra la malattia e la cura psicoanalitica, tematizzando nelle sue parole il ruolo della memoria e delle amnesie, in relazione al valore stesso dei versi:

«È chiaro, attraverso la dedica, che il piccolo Berto è rinato durante una cura psicanalitica, il cui procedimento consiste nel rimuovere, o cercar di rimuovere, il velo d'amnesia che copre gli avvenimenti della primissima infanzia, e trovare in essi le ragioni dei conflitti che lacerano la vita dell'adulto. [...] Possiamo anzi dire che, dal punto di vista della cura, reagì male. Il piccolo Berto, così rinato, muore, o dovrebbe morire, nell'ultima poesia della raccolta (*Congedo*). In realtà, non morì mai del tutto; che, se questo fosse accaduto, il luttuoso fatto avrebbe avuto due conseguenze: la prima che Saba sarebbe completamente guarito, la seconda che non avrebbe più scritto poesie: non avrebbe avuto più bisogno di scriverne» (ivi, pp. 217-8).

La guarigione parziale ha certamente modificato la produzione poetica di Saba, ma l'amnesia ha fatto la sua parte; lo sguardo del poeta in età avanzata può ancora motivare i processi mentali dell'oblio. Le ragioni estetiche o i motivi psicologici intercorrono nella mente dell'io che narra, così come nell'esperienza riflessa della sua scrittura; l'operazione riporta nel tempo presente il significato della percezione passata: dimenticare non è evidentemente un atto di sottrazione, bensì un'attribuzione di valore.

6
Actio

6.1
La situazione dell'atto comunicativo

L'impossibilità di prescindere dalle circostanze determinate e contingenti di ogni comunicazione implica la pertinenza di fattori pragmatici nella dimensione retorica dell'atto comunicativo. Per controllare e dominare il rapporto dello scambio verbale, quindi, sembra proprio che non potremo rinunciare a includere nella nostra analisi descrittiva elementi e funzioni del discorso, quali il contesto, l'atto del riferimento, di cui già si è trattato in precedenza, i comportamenti e gli atteggiamenti degli individui coinvolti, la dimensione pragmatica, insomma, della relazione comunicativa. Perché il messaggio, e certamente il testo letterario, non introiettano il proprio contesto: i soggetti dell'enunciazione si riferiscono invece ad esso, come a un imprescindibile elemento di decodificazione del significato. Già Bachtin (1952-53, p. 271), evidenziando la modalità dialogica e *responsiva* di ogni enunciazione, osservava: «se la proposizione è circondata da un contesto, essa acquista la sua pienezza di senso soltanto all'interno di quel contesto, cioè soltanto nel tutto dell'enunciazione».

Particolarmente interessante per l'argomentazione qui proposta è un'opera di Spitzer, *Lingua italiana del dialogo*, scritta nel 1914 e pubblicata nel 1922, ma tradotta in italiano solo nel 2007. I riferimenti primari sono la linguistica storica di Meyer-Lübke e la stilistica di Bally, ma Spitzer dichiara di adottare un metodo «psicologico-descrittivo» (ivi, p. 56). L'oggetto di indagine, condotto attraverso numerosissime esemplificazioni su testi letterari non molto noti, per scelta deliberata dell'autore, è l'analisi dell'italiano parlato, considerato nella varietà dei fenomeni e nell'interazione quotidiana degli elementi costitutivi del dialogo tra due o più interlocutori. La trattazione è divisa in quattro capitoli, che affrontano la descrizione della lingua usata nel dialogo quotidiano, dunque l'ambito della situazione comunicativa: innanzitutto sono prese in considera-

zione le forme di apertura del discorso, quali interiezioni, allocuzioni, pronomi allocutivi, particelle avverbiali, forme di cortesia, annunci. Nella seconda parte sono chiamati in causa i rapporti tra parlante e ascoltatore, nelle declinazioni varie della formula di cortesia, nelle forme di economia sintattica e semantica, quali l'aposiopesi, o sospensione, l'ellissi del sostantivo, l'omissione di proposizioni, o di parti di esse, tutte soluzioni espressive che trovano spiegazione nell'intesa tra due interlocutori. La specificità della relazione tra parlante e situazione è affrontata nella terza parte, dove le determinazioni spaziali e temporali di ogni atto enunciativo acquistano tanto più rilievo quanto più funzionale è la relazione tra elemento formale ed effetto sull'ascoltatore. Infine, nella quarta parte, le forme di chiusura del discorso chiamano di nuovo in causa la cortesia nei confronti dell'ascoltatore, focalizzando la bipolarità del discorso in tutto il suo sviluppo.

Lungo questo percorso, la lingua è sempre intesa come un'attività, determinata da convenzioni sociali e linguistiche, orientata verso la ricerca dell'accordo, fondata su presupposti condivisi che ne rappresentano la condizione di esistenza. Le inferenze che sottostanno alla lingua d'uso vengono così portate alla luce, analizzate, e molte pagine sono tese a spiegare ciò che le parole non dicono esplicitamente ma implicano, a evidenziare i significati che la grammatica non può spiegare. Al di fuori di un contesto, di una situazione, tali elementi non sono indagabili, perché il meccanismo del dialogo è funzione di circostanze precise.

Come osservano Cesare Segre e Claudia Caffi nelle *Introduzioni* al libro, questo Spitzer fa pensare a Bachtin, al significato della parola dialogica, all'attenzione verso l'interlocutore, agli studi sull'intonazione. D'altra parte Bachtin cita esplicitamente Spitzer, più volte nei suoi saggi. Ma soprattutto *Lingua italiana del dialogo* sembra avere precorso i tempi in una direzione precisa, cioè quella della pragmatica della comunicazione, che considera «la multidimensionalità dei fatti linguistici nei loro contesti d'uso» (ivi, p. 18). Il presupposto non potrebbe essere più convergente con gli attuali studi di pragmatica: l'esercizio della lingua si fonda sui meccanismi della conversazione, in virtù di una considerazione funzionale degli elementi e dei sistemi linguistici: non solo la situazione comunicativa, dunque, è oggetto di tale analisi, ma la situazione comunicativa, indagata in relazione ai rapporti soggettivi e interpersonali.

La pertinenza di elementi extratestuali per l'indagine dello scambio comunicativo è stata più volte ribadita lungo il nostro percorso; ma nei successivi paragrafi ci si concentrerà sulla rilevanza particolare che assumono gli aspetti pragmatici nel discorso, quindi ciò che riguarda i comportamenti dei soggetti enunciativi, l'influenza del contesto culturale e sociale entro il quale avviene la comunicazione, le modalità dell'interazione tra ciò che è espresso e ciò che è implicito.

La maggior parte degli atti comunicativi, infatti, è ellittica e deficitaria; è un determinato contesto d'uso che permette l'intesa fra gli interlocutori, poiché il valore semantico di molti indicatori verbali è relativo e non assoluto. Il punto è che se ci limitassimo a decifrare il livello grammaticale degli enunciati, troppo spesso non riusciremmo a comprendere il senso dell'enunciato stesso; i meccanismi interni al messaggio non sono sufficienti per permettere la comprensione fra gli interlocutori, perché escludono tutto ciò che appartiene alla situazione specifica dell'atto comunicativo, e che permette di decodificare, di intendere, di esplicitare i significati referenziali, non introiettati dal testo.

Presupposto essenziale di questa indagine è la considerazione della lingua come *azione*. Il messaggio non consiste solo in un atto locutivo, ma si qualifica anche come un atto illocutivo: per questo la comprensione del suo significato non è riducibile esclusivamente al senso verbale. Può essere un invito, un'informazione, un impegno, una promessa, una minaccia; può riferirsi a ciò che è noto, ma che non è espresso; può includere un implicito che solo un atto di riferimento rende palese. Un discorso si attualizza, quando la situazione ne determina le circostanze.

D'altra parte le parole non portano dentro di sé, da sempre, il loro significato. Anche il livello denotativo è tutto sommato arbitrario: un rapporto convenzionale collega il nome alle cose, un accordo comune e reciproco permette di stabilire regole uguali per tutti.

Il linguaggio è soltanto una delle attività regolate da convenzioni, perché esso appartiene a un tipo di situazioni che hanno un'importante caratteristica comune: i problemi di coordinazione. In uno studio volto all'indagine di questa nozione, David Lewis (1969) cita, tra gli altri, un esempio tratto dalla pratica quotidiana:

«Supponiamo che tu e io vogliamo incontrarci. Ci incontreremo se e solo se ci recheremo nello stesso posto. A ciascuno di noi due importa poco dove va (entro certi limiti), se poi vi incontra l'altro; parimenti, gli importa poco dove va, se poi non vi incontra l'altro. Ciascuno di noi due deve scegliere dove andare. Per me, il posto migliore in cui andare è quello in cui andrai tu, e per questo cerco di immaginare dove andrai tu per andarci anch'io. Tu fai lo stesso. Ciascuno sceglie in base a quella che si aspetta sia la scelta dell'altro. Se uno ha successo ce l'ha anche l'altro; l'esito da noi desiderato è lo stesso» (ivi, p. 15).

Ricordando che un *equilibrio* è «una combinazione in cui nessuno avrebbe conseguito esiti migliori se egli soltanto si fosse comportato diversamente», Lewis formula una definizione:

«Una regolarità R del comportamento dei membri di una popolazione P, quando essi sono agenti in una situazione ricorrente S, è una *convenzione* se e solo se è vero che, e in P è conoscenza comune che, in qualunque esempio di S tra membri di P,
(1) tutti si conformano a R;
(2) tutti si aspettano che tutti gli altri si conformino a R;
(3) tutti preferiscono conformarsi a R a condizione che lo facciano gli altri» (ivi, p. 71).
Si tratta appunto di un sistema di aspettative reciproche che comporta un gioco di cooperazione, cioè una regolarità di comportamento, nel quale tutti conoscono e condividono la convenienza di un atteggiamento comune. Nella pratica, non si ricostruisce ogni volta questo percorso, proprio perché la convenzione può essere più o meno esplicita, ma essa regola la modalità delle nostre azioni e i nostri atti di riconoscimento, nel momento in cui ci conformiamo a un determinato comportamento. Certo, una convenzione deve essere arbitraria, cioè deve essere ipotizzabile una regolarità diversa, nella quale, pure, tutti si conformano ad essa.

La condivisione di presupposti comuni è la condizione per la comunicazione. Senza un accordo preliminarmente stabilito, non avviene la comprensione. Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958) hanno evidenziato in prima istanza il requisito essenziale affinché si svolga un'argomentazione: il minimo indispensabile è l'esistenza di una lingua comune. Ma le pratiche comunicative necessitano anche di altri tipi di accordi, di atti di riferimento, di circostanze più o meno favorevoli. Il *Trattato dell'argomentazione*, lo si è visto, chiama in causa il rapporto oratore-uditorio, gli oggetti dell'accordo preliminare, gli scopi e gli effetti dell'argomentazione, le disposizioni e i motivi che spingono all'azione. L'indagine sulle condizioni generali del discorso non possono prescindere dalla situazione; la citazione di *Alice nel paese delle meraviglie* è a questo proposito esemplare. Nel nostro mondo gerarchicamente ordinato, infatti, esistono delle regole che stabiliscono come la conversazione si svolge, ma tali regole non sono riconosciute né rispettate nel mondo fantastico, così lo scambio comunicativo non avviene, o è privo di senso, e culmina nell'interrogazione stupita del Bruco, il quale non conosce le consuetudini e l'ordine delle parti nel discorso:

In effetti gli abitanti di quel paese comprendono press'a poco il linguaggio di Alice, ma il problema per lei è quello di entrare in contatto, di intavolare una discussione, perché nel mondo delle meraviglie non esiste ragione alcuna per cui le discussioni abbiano inizio. Non si sa mai perché qualcuno dovrebbe rivolgersi a qualcun altro. A volte Alice prende l'iniziativa e si serve senz'altro del vo-

cativo: «o Topo». Alice considera un successo quello di aver potuto scambiare con la Duchessa poche parole indifferenti; invece, allorché entra in argomento con il Bruco, si arriva subito a un punto morto: «Penso che prima dovrebbe essere *lei* a dirmi chi è. – Perché? – disse il Bruco» (ivi, p. 17).

Una situazione per certi aspetti analoga è presentata da Leopardi nel *Dialogo della Terra e della Luna*, dove l'autore mette in scena la rappresentazione dell'incomunicabilità. L'opposizione tra le due voci si delinea subito netta e intransigente, perché esse non trovano un punto di incontro: alle domande della Terra riguardo all'essere o meno popolata, la Luna risponde affermativamente, ma da questo punto in poi i motivi di incomprensione si accumulano, e le repliche aprono ogni volta un'alternativa di fronte a un'ottusa fede geocentrica:

Terra. Di che colore sono cotesti uomini?
Luna. Che uomini?
Terra. Quelli che tu contieni. Non dici tu d'essere abitata?
Luna. Sì: e per questo?
Terra. E per questo non saranno già tutte bestie gli abitatori tuoi.
Luna. Né bestie né uomini; che io non so che razze di creature si sieno né gli uni né l'altre. E già parecchie cose che tu mi sei venuta accennando, in proposito, a quel che io stimo, degli uomini, io non ho compreso un'acca.
Terra. Ma che sorte di popoli sono coteste?
Luna. Moltissime e diversissime, che tu non conosci, come io non conosco le tue.
Terra. Cotesto mi riesce strano in modo, che se io non l'udissi da te medesima, io non lo crederei per nessuna cosa al mondo. Fosti tu mai conquistata da niuno de' tuoi?
Luna. No, che io sappia. E come? E perché?
Terra. Per ambizione, per cupidigia dell'altrui, colle arti politiche, colle armi.
Luna. Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici (*Operette morali*, *Dialogo della Terra e della Luna*, p. 108).

La possibilità di condivisione non è rinvenibile né nelle parole, né in una presunta analogia della struttura psichica dei soggetti. Il dialogo è certo portatore di una componente fantastica, ma Leopardi demolisce l'idea che a un nome corrisponda univocamente un oggetto, che le nozioni prime e necessarie della conoscenza siano stabili e incontrovertibili, quindi universalmente intese; che i concetti universali di bene e di male, di pace e di guerra abbiano un riferimento rigido, un senso di per sé già dato; che le cose naturali e artificiali posseggano qualità indelebili e inalterabili. Le due voci, che pur provengono da fonti *compatibili*, ro-

vesciano l'ordine stesso della possibilità, e proprio la tecnica retorica del discorso opera l'atto sovversivo più estremo. Dal punto di vista formale, infatti, l'asserzione non mostra incongruenze; ma l'incomprensione si origina dalla non coincidenza dei significati a cui si riferiscono le parole pronunciate dalla Terra con quelli che recepisce la Luna. La consequenzialità è negata dal contesto del dialogo, dallo scontro con le premesse («Io non so che voglia dire armi, ambizione, arti politiche, in somma niente di quel che tu dici»). E, proprio a livello linguistico, il discorso della Terra si trasforma in un paradosso, perché il suo vano argomentare non può prescindere dall'equivalenza denotativa tra i termini usati e il significato umano a cui essa continua invariabilmente a riferirsi, dimenticando che il riferimento di un dominio non coincide necessariamente con quello di un dominio diverso.

6.2
Atti linguistici e riferimento

Tra gli usi del linguaggio, la teoria degli atti linguistici occupa un ruolo particolarmente importante. Austin (1962), innanzitutto, prende avvio dal presupposto secondo il quale le basi per la comprensione di alcuni enunciati non sono le condizioni di verità: ci sono frasi che non sono affatto usate per affermare cose vere o false. Il loro senso e la loro utilità non è *dire* qualcosa, bensì *fare* qualcosa. Si vedano i seguenti esempi:

«Sì (prendo questa donna come mia legittima sposa)» – pronunciato nel corso di una cerimonia nuziale.
«Battezzo questa nave *Queen Elizabeth*» – pronunciato quando si rompe la bottiglia contro la prua.
«Lascio il mio orologio in eredità a mio fratello» – quando ricorre in un testamento.
«Scommetto mezzo scellino che domani pioverà» (ivi, p. 10).

Non sono, queste, frasi che descrivono un oggetto, un'azione o uno stato del mondo; enunciare la frase è, in tali casi, fare qualcosa. Ovviamente non sono né veri né falsi, perché predicati come «battezzare», «divorziare», «nominare», «bocciare», «promuovere»; oppure locuzioni come «ti avverto», «prometto», «ti lascio in eredità» sono, appunto, azioni. Austin li chiama enunciati *performativi*, in opposizione alle asserzioni, o enunciati *constativi*.

Se pure la questione della verità o falsità non si pone, i performativi possono essere sbagliati. Esistono condizioni istituzionali per la buona riuscita di tali enunciati, senza le quali l'azione è vuota. «In generale, è sempre necessario che le circostanze in cui vengono pronunciate le parole siano in un certo modo, o in più modi, appropriate, ed è generalmente necessario che o il parlante stesso o altre persone eseguano anche certe altre azioni, azioni "fisiche" o "mentali" o anche atti consistenti nel pronunciare altre parole» (ivi, p. 12). È necessario, ad esempio, essere la persona adatta o legittimata a battezzare, a sposare, perché queste azioni siano valide; devono esserci le circostanze per scommettere, per promuovere o bocciare, e così via. A differenza dei constativi, i performativi, dunque, possono essere giudicati come riusciti o non riusciti: le condizioni di felicità sono legate a procedure convenzionali.

Il problema è che può essere perfettamente chiaro ciò che si intende quando si dice «chiudi la porta», ma non essere chiaro se questa proposizione è intesa come un invito, un'asserzione, un comando, un avvertimento. Relativamente al modo, Austin osserva ad esempio che il medesimo utilizzo dell'imperativo può comportare esiti diversi, a seconda dei contesti:

«Chiudila, fallo» somiglia a «ti ordino di chiuderla».
«Chiudila – io lo farei» somiglia a «ti consiglio di chiuderla».
«Chiudila, se vuoi» somiglia a «ti permetto di chiuderla».
«Benissimo allora, chiudila» somiglia a «acconsento a che tu la chiuda».
«Chiudila se osi» somiglia a «ti sfido a chiuderla».
«Puoi chiuderla» somiglia a «ti dò il permesso, acconsento a che tu la chiuda».
«Devi chiuderla» somiglia a «ti ordino, ti consiglio, di chiuderla».
«Dovresti chiuderla» somiglia a «ti consiglio di chiuderla» (ivi, p. 56).

Strettamente collegato al concetto che pronunciare una frase significhi anche compiere un'azione, si delinea nelle pagine di Austin il problema della *forza* dell'enunciato, cioè il modo in cui deve essere inteso. A questo proposito, l'autore individua tre tipi di atti che vengono eseguiti simultaneamente quando si dice qualcosa:
1. *atto locutorio*, l'enunciazione della frase dotata di senso, che sia un'asserzione, una domanda, o altro;
2. *atto illocutorio*, l'azione che comporta la frase, in virtù della sua forza, cioè l'esecuzione dell'atto (fare una domanda, emettere un ordine, pronunciare una condanna ecc.);
3. *atto perlocutorio*, la produzione di determinati effetti consequenziali sull'ascoltatore.

Tale suddivisione finisce per investire, nella trattazione di Austin, tutti i tipi di enunciati, dunque diventa una teoria generale, che supera e per certi aspetti corregge la distinzione iniziale che lui stesso avanza tra performativi e constativi. Ma la questione che a noi più interessa riguarda la relazione del discorso con gli utenti del discorso stesso. «Tramite il linguaggio io non solo descrivo ma agisco; non c'è nel mondo un oggetto con appeso il cartellino del suo nome: al di là della arbitrarietà dei segni di cui parlava Saussure, bisogna tener presente che è un parlante in una data situazione comunicativa che compie un atto di riferimento» (Caffi, 2002, p. 16). La forza di cui Austin discute, e che attribuisce all'enunciato, è la funzione comunicativa dell'enunciato stesso, il valore che, oltre al significato grammaticale delle parole, è determinato dalle circostanze dell'enunciazione. È sull'aspetto relazionale e interazionale dell'atto illocutivo, infatti, che è stata posta l'attenzione, cioè sulle necessarie e inevitabili conseguenze perlocutorie della comunicazione, su ciò che i destinatari sono indotti a fare o dire.

A questo proposito ci riferiamo brevemente a un altro importante studioso, Searle (1969, 1975), e in particolare a un aspetto affrontato nella teoria degli atti linguistici, quello degli atti linguistici indiretti. «L'ipotesi che desidero difendere è semplicemente questa: negli atti linguistici indiretti il parlante comunica all'ascoltatore più di quel che egli effettivamente non dica, in quanto fa assegnamento sul bagaglio di cognizioni, sia linguistiche sia non linguistiche, da entrambi condiviso, e insieme, genericamente, sulle facoltà di ragionare e di trasferire inferenze di cui dispone l'ascoltatore» (Searle, 1975, p. 254). In tutto questo la convenzione copre un ruolo particolare, perché permette l'accordo tra le parti.

Ricordando ancora le modalità comunicative nell'argomentazione secondo Perelman e Olbrechts-Tyteca (1958), non possiamo dimenticare l'importanza dell'intesa tra oratore e uditorio che, nelle pagine del *Trattato*, essi hanno posto a fondamento del discorso. Searle sottolinea la necessità, in ogni rapporto comunicativo, della collaborazione tra i parlanti, affinché gli atti linguistici indiretti abbiano successo. In questi casi, infatti, la frase possiede sia la forza letterale, sia un'altra forza indiretta che deve essere inferita, perché la comunicazione è ellittica. La forma puramente linguistica è incompleta. Si veda l'esempio campione di Searle:

1. Studente X: «Dài, andiamo al cinema stasera.»
2. Studente Y: «Devo studiare per un esame.»

Il proferimento di 1. è una proposta, soprattutto in virtù del significato di *Dài*. Il proferimento di 2. è un rifiuto, ma non in virtù del suo significato, poiché, per quanto riguarda il significato letterale, non è altro che un'asserzione a proposito dello studente Y. Perché i soggetti di questo scambio verbale si capiscono e la frase di Y è intesa come una risposta pertinente, e in particolare come un rifiuto? Searle spiega che, in quanto richiesta, quello di X è un atto illocutorio, a cui segue la risposta il cui significato letterale è l'esecuzione di quell'atto illocutorio, e analizza tale processo in dieci passaggi. Nella conversazione, nessuno passerebbe coscientemente in rassegna tali riflessioni, ma la comunicazione avviene perché i soggetti collaborano sul piano di ciò che non è esclusivamente linguistico. Altri esempi, nel vasto elenco classificatorio proposto da Searle, mostrano un'analoga modalità: richieste, ordini, direttive, che veicolano una forma indiretta, alle quali non avrebbe alcun senso rispondere secondo una conseguenza puramente linguistica o grammaticale. La pertinenza, infatti, riguarda il contesto e la logica condivisa della comunicazione:

Puoi passarmi il sale?
Sai che ore sono?
Ti dispiacerebbe non fare tutto quel rumore?
Quante volte ti ho detto di non mangiare con le dita?
Mi stai pestando un piede.

Sulla stessa linea, Franco Brioschi (1999, p. 218) confronta due contesti diversi, in cui viene pronunciata la medesima domanda:

3. [è ormai tardi, e tu sembri bellamente infischiartene] Sai che ore sono?
4. [ho dimenticato l'orologio, e non vorrei perdere un appuntamento] Sai che ore sono?

Come è evidente, la stessa frase assume significato diverso perché il contesto è diverso; l'intonazione della voce, i cui segni sono impossibili da rilevare nella scrittura, varierà accentuando la reggente nel primo caso, la dipendente nel secondo. Il fuoco della richiesta è sul *Sai* nella frase 3., poiché l'ironia concentra l'attenzione sulla consapevolezza dell'interlocutore, mentre nella frase 4. il *Sai* è una forma di cortesia, poiché il fuoco riguarda l'informazione relativa a che ore sono. Non è rilevante chiedere a qualcuno se conosce la risposta a un certo interrogativo; piuttosto si chiede anche implicitamente all'interlocutore di interagire per rispondere alla domanda stessa. L'argomentazione di Brioschi ruota, ancora una

volta, attorno all'importanza delle circostanze e dei comportamenti in ogni processo di scambio. Trovare le relazioni non esplicite, costruire i nessi, attivare la forza illocutiva e perlocutiva degli enunciati sono azioni che spettano ai soggetti empirici che prendono parte al gioco comunicativo:

Non tutto è dato *nel* linguaggio. E ciò che non è dato, più che riposare in qualche imperscrutabile abisso, è semplicemente ciò che tocca a noi di fare, per conferirgli a nostra volta forma e significato (ivi, p. 219).

6.3
La logica della conversazione. Il principio di cooperazione

Collegata al concetto di presupposizione, che già avevamo affrontato nell'*inventio*, è la nozione di "implicatura conversazionale", introdotta e discussa da Paul Grice (1989). Ci riferiamo ancora a un esempio elementare di conversazione:

A Dov'è Carlo?
B C'è una Volkswagen gialla davanti alla casa di Anna.

In questo scambio verbale, l'affermazione di B, considerata alla lettera, non rappresenterebbe una risposta alla domanda di A, poiché essa segue un'altra direzione dal punto di vista semantico, cioè apparentemente cambia argomento. Invece è chiaro che l'intesa avviene, la risposta stabilisce un'interazione fra gli interlocutori: si tratta di forme intersoggettive di comunicazione che si rendono possibili se si attinge a significati verbali impliciti. Per interpretare l'enunciato di B, è certamente necessario trovare la relazione non resa esplicita dalla frase: innanzitutto il rapporto che lega Carlo alla Volkswagen gialla, poi il fatto che Carlo si trova molto probabilmente a casa di Anna.

Sono queste le inferenze che Grice chiama «implicature conversazionali», volendo significare con "implicatura" il fare intendere, e con *implicatum* ciò che si fa intendere. Esse sono essenzialmente collegate a certe caratteristiche generali del discorso, quindi al fatto che i nostri scambi verbali sono «tipici esempi di comportamento, almeno in una certa misura, cooperativo» (ivi, p. 59). Così che Grice formula un principio generale che i parlanti devono osservare per la buona riuscita di una conversazione, chiamato Principio di Cooperazione: «conforma il

tuo contributo conversazionale a quanto è richiesto, nel momento in cui avviene, dall'intento comune accettato o dalla direzione dello scambio verbale in cui sei impegnato». Distingue quattro categorie, sotto cui raggruppa massime e corollari, che determinano la conformità di un comportamento al principio di Cooperazione (ivi, pp. 59-61).

Massima della Quantità
1. Dà un contributo tanto informativo quanto richiesto (dagli intenti dello scambio verbale in corso).
2. Non dare un contributo più informativo di quanto sia richiesto.

Massima della Qualità
«Cerca di dare un contributo che sia vero»
1. Non dire ciò che ritieni falso
2. Non dire ciò per cui non hai prove adeguate

Massima della Relazione
«Sii pertinente»

Massima della Modalità
«Sii perspicuo»
1. Evita oscurità d'espressione
2. Evita ambiguità
3. Sii conciso (evita inutili prolissità)
4. Sii ordinato

Osserva a questo proposito la Mortara Garavelli (1988, p. 67) che le ormai famose massime della conversazione di Grice «non vogliono essere una sorta di galateo linguistico, ma tentano di descrivere i requisiti (ideali) di un uso efficace della lingua negli scambi comunicativi e nell'insieme esprimono un "principio di cooperazione" generale. È facile notare, passando in rassegna le massime catalogate sotto quattro categorie, come vi si ritrovino le nozioni proposte dalla retorica classica come "virtù" (requisiti di un'esposizione efficace)». D'altra parte l'obiettivo della retorica e del discorso persuasivo comprende il principio comunicativo perseguito da Grice; alla conversazione, infatti, appartengono «transazioni che non sono scambi verbali», così come la modalità dell'argomentazione in generale fa appello alle circostanze dell'enunciazione, che non sono riducibili all'oggettività dei segni linguistici.

Uno dei punti sicuramente interessanti del discorso di Grice, oltre all'analisi dei comportamenti dei parlanti relativamente alle massime, deriva dall'osservazione che le norme conversazionali non sono sem-

plicemente «qualcosa che *di fatto* tutti seguono, bensì qualcosa che è *ragionevole* seguire, da cui *non dovremmo* discostarci». Questo significa che la natura di tale cooperazione non è assoluta, né *a priori* rispetto alla pratica conversazionale: la regola, invece, uno statuto precario, perché la condizione per l'intesa in uno scambio verbale si fonda su un accordo tra i soggetti dell'enunciazione. Proprio per questa ragione, come per le virtù della retorica, le massime possono essere sfruttate o violate; talvolta *devono* essere violate, affinché abbia luogo la comunicazione, oppure esse entrano in conflitto le une con le altre.

Ma le conseguenze per noi più significative sono i procedimenti che, sfruttando le massime, generano figure retoriche. A conferma del fatto che l'espressione figurale non è circoscrivibile in modo esclusivo a un meccanismo formale, ritroviamo nel campo della pragmatica l'origine e lo scopo di fenomeni appartenenti tipicamente all'*ornatus*. Un esempio estremo di sfruttamento della prima massima della *Quantità* è la *tautologia*, evidente in enunciati come: «le donne sono donne», «la guerra è guerra». Tali informazioni, che secondo Grice sono prive di contenuto informativo, diventano informative solo a livello di ciò che viene implicato, e dunque comprese da un ascoltatore o da un lettore unicamente in virtù della sua capacità di porsi in relazione con il contesto. La Mortara Garavelli (2010, p. 137) cita a questo proposito un caso chiarissimo e allo stesso tempo concettuale di tautologia, tratto dalle pagine manzoniane: «[...] don Rodrigo si svegliò don Rodrigo». Osserva l'autrice che non si tratta di una banale ovvietà, perché «le due occorrenze identiche della stessa espressione hanno l'una un valore diverso dall'altra».

Una forma di tautologia ideologica e concettuale si trova nel *Programma* che apre il primo numero di "Circoli", una rivista di poesia che esce a Genova nel 1931: «Quanto al problema, di fresco scoperto, se la poesia sia piuttosto canto o illuminazione, sia piuttosto confessione o evocazione o commozione, esso appartiene ai problemi che non esistono. La poesia è tutto questo e meno di questo; ed è anche qualche cosa d'altro e di più che nessun critico riuscirà mai a stabilire con precisione».

L'intento è ovviamente quello della ricerca di un criterio di scelta e di selezione dei testi poetici che troveranno spazio sulle pagine della rivista. I redattori prendono le mosse da un concetto preciso: l'ispirazione appare il motivo conduttore del discorso, l'idea preliminare, e allo stesso tempo assiologicamente rilevante, che legittima la tendenza verso la ricerca di una nuova poesia. Ma il tentativo di *definire* il valore della poesia si annulla nella tautologica espressione di una "essenza" poetica che si intuisce, si legge, si produce, ma rimane nella

zona ambigua della evocazione e della commozione. Insomma, la poesia è poesia, questo appare, oltre alle implicazioni più complesse, il principio fondativo del fare poetico, nelle premesse dei redattori di "Circoli".

La metafora comporta invece lo sfruttamento della prima massima della *Qualità*; l'esempio di Grice, «Sei un fulmine!» parte dal presupposto che una frase come questa è un tipico caso di falsità categoriale. D'altra parte già Black (1962), la cui teoria abbiamo esposto a proposito dell'*elocutio*, sosteneva che, per l'efficacia della metafora, non è necessario che il sistema di luoghi comuni associati all'espressione figurale sia vero, perché può includere anche mezze verità o errori veri e propri, ma che sia prontamente e liberamente evocato.

Allo stesso modo non vera, e dunque trasgressiva rispetto alla medesima massima della *Qualità*, è l'iperbole, che consiste nella rappresentazione amplificata, nell'esagerazione delle caratteristiche e dei connotati di ciò che si comunica. Naturalmente il significato dell'iperbole non può coincidere con il suo senso letterale, ma l'intesa tra i parlanti avviene in virtù del suo valore allusivo, del rapporto con l'immagine prodotta dalle parole. Scrive Lausberg (1949, pp. 121-2) che «l'iperbole è un'amplificazione crescente applicata ai *verba singula*, e cioè con evidente intenzione di provocare lo straniamento al di là della credibilità».

È fin troppo facile trovare esempi di iperbole nelle pagine di Gabriele D'Annunzio. Si veda un passo nel quale il narratore descrive le sensazioni di Andrea Sperelli, protagonista del *Piacere* (1889), ospite della cugina nella villa di Schifanoja:

«Il giovine, disteso all'ombra o addossato a un tronco o seduto su una pietra, credeva sentire in sé medesimo scorrere il fiume del tempo: con una specie di tranquillità catalettica, credeva sentir vivere nel suo petto l'intero mondo; con una specie di religiosa ebrietà, credeva posseder l'infinito. [...]. La vista a poco a poco mutàvaglisi in visione profonda e continua; i rami degli alberi sul suo capo gli parevan sollevare il cielo, ampliare l'azzurro, risplendere come corone d'immortali poeti; ed egli contemplava ed ascoltava, respirando col mare e con la terra, placido come un dio» (ivi, p. 131).

Secondo Lausberg, l'iperbole è specialmente applicata alla categoria dello spazio; ma viene anche combinata con altri tropi. Nel caso di D'Annunzio, si tratta certamente di un'iperbole metaforica; l'amplificazione sintattica e quella emozionale procedono parallelamente. Il vincolo espressivo e retorico che sottende l'atto enunciativo implica certo la distanza della rappresentazione: la condizione è che la situazione straniata, esagerata, assurda, corrisponda alla possibile credibilità.

Ancora Grice annovera, come violazione deliberata e palese della massima della *Modalità*, l'oscurità. L'esempio a cui si riferisce è il caso di una conversazione tra due soggetti, A e B, in presenza di un terzo ascoltatore bambino. Il discorso di A può essere modulato in maniera tale, che B capisca e il bambino no. Ma questa quarta categoria è relativa al modo di ordinare la materia, oltre che al modo di esprimersi. Alla *narratio*, come già si è visto, pertiene la *perspicuitas*, e il suo controcanto dialettico, l'*obscuritas*.

6.4
La figura retorica dell'ironia

Lo statuto dell'ironia si è sempre mostrato vago e sfuggente; la Mortara Garavelli (2010, pp. 45-7) lo paragona a ciò che Montaigne scrisse della menzogna: «Se, al modo stesso della verità, la menzogna non avesse che un solo volto, noi ci troveremmo in termini migliori con lei. Infatti noi potremmo prendere per certo l'opposto di quello che direbbe il mentitore. Ma il contrario della verità ha centomila volti e un campo indefinito». Anche l'ironia ha un campo non delimitabile e difficilmente definibile. Noi assumiamo come riferimento primario l'argomentazione di Lausberg (1949):

> L'ironia come tropo di parola è l'uso del vocabolario partigiano della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario. La credibilità della propria parte risulterà, quindi, rafforzata tanto che, come risultato finale, le parole ironiche verranno intese in un senso che sarà completamente opposto al loro senso proprio. [...] Il segnale generale dell'ironia è il contesto (ivi, pp. 128-9).

Per quanto riguarda i tropi di pensiero, le considerazioni sono analoghe:

> L'ironia, come tropo di pensiero è in primo luogo ironia di parole continuata come ironia di pensiero, e consiste nella sostituzione del pensiero che si vuol intendere con un altro pensiero che sta in un rapporto di senso contrario al primo e che corrisponde quindi al pensiero dell'avversario (ivi, p. 237).

Dunque, l'ironia non è tanto una figura ambigua, quanto piuttosto una figura non univocamente determinabile; non è un caso che l'obiettivo polemico di un discorso ironico sia l'univocità, il dogmatismo, l'autoconclusione, nel momento in cui si delinea la possibilità di far emergere un altro punto di vista. La natura dialogica di tale forma d'espressione è

già messa in luce da Lausberg: l'assunzione del vocabolario della parte avversa, infatti, si attua a condizione che l'interlocutore capisca e decodifichi, cioè a condizione del verificarsi di un'intesa basata sul reciproco riconoscimento.

Si è discusso molto riguardo all'identificazione dell'ironia con il meccanismo dell'antifrasi, e a questo proposito Marina Mizzau (1984) osserva che se pure «molte ironie si configurano come netta inversione semantica», l'effetto ironico può anche derivare da un'attenuazione del significato, da un'esagerazione, dall'inversione dei presupposti. Così che la proposta è quella di allargare il concetto di antifrasi, per giungere a non considerare il ribaltamento di senso una condizione sufficiente per l'ironia, «per caratterizzare la quale è almeno altrettanto necessario l'aspetto pragmatico» (ivi, p. 18).

In questo modo, ritorniamo al principio che ci ha guidato anche per le altre figure retoriche, e lungo l'intero percorso di analisi del campo della retorica. L'ironia è una componente del messaggio, dunque è innanzitutto una questione di stile e di espressione; ma l'area semantica che investe non è riducibile ai soli elementi linguistici. Il suo dominio implica fattori di trasformazione, di amplificazione, di citazione, di decodificazione, che trovano la loro ragione d'essere all'interno di una situazione comunicativa nella quale tre soggetti, tipicamente, sono coinvolti: colui che parla, responsabile dell'invenzione ironica, colui che riceve il messaggio e lo interpreta, la vittima della derisone. Tre ruoli che stabiliscono un gioco verbale in cui le regole sono inventate volta per volta, ma che proprio per questo chiamano in causa la situazione e le circostanze, la dimensione pragmatica, appunto. Nel rapporto dialogico che Lausberg aveva genialmente stabilito tra distanza, riconoscimento e incredibilità, egli aveva già messo in evidenza un elemento fondamentale: «il segnale generale dell'ironia è il contesto» (Lausberg, 1949, p. 129).

La forza illocutiva che si origina dall'atto di disambiguare il testo si rende necessaria perché il senso di per sé non è evidente nell'espressione ironica. È un aspetto paradossale, osserva ancora Mizzau (1984, p. 25), che sottende questa forma figurale: «essa è tanto più efficace quanto meno è segnalata, esplicita, e quindi quanto più rischia l'incomprensibilità». Ma il lettore, se si tratta di scrittura ironica, deve accettare la sfida, all'interno di un patto di corresponsabilità, poiché, senza la sua intelligenza interpretativa, la messa in scena della storia tornerebbe alla staticità di un unico punto di vista, e il principio di cooperazione di Grice si ridurrebbe a un falso problema.

Nel più noto romanzo di Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923), l'autore dà forma alla rappresentazione di un mondo osservato da diverse e antitetiche prospettive: quella del dottor S., che pubblica per vendetta le memorie del suo paziente, avvertendo il lettore che ciò che leggerà sarà un cumulo di bugie; quella di Zeno narrante, testimone principale delle proprie menzogne, ma anche depositario del discorso; quella di Zeno narrato, artefice della propria storia, nonché voce pregiudicata almeno quanto il narratore; quella del lettore, coinvolto in un universo di confessioni, di contraddizioni e di smentite, di attestazioni di verità.

La finzione si sviluppa su più livelli, perché l'atto enunciativo è continuamente compromesso. Tutto questo, però, legittima la libertà del personaggio: l'ironia è la sua arma più potente, perché egli può ostentare inettitudine e malattia, innocenza ed errori involontari, capovolgendo ogni volta il punto di vista sul mondo e sugli altri, affermando il disvalore delle conoscenze acquisite. «Le menzogne di Zeno sono abilmente mimetizzate e, tuttavia, a incrinarne la superficie ci sono atti mancati, *lapsus*, paramnesie del narratore e del personaggio: la cattiva coscienza è il negativo di una sfida opposta a quella di Rousseau» (Lavagetto, 1992, p. 182).

Il problema è che la menzogna non è precisamente localizzabile; il protagonista mostra di accettare tutte le regole, ma le pone in dubbio, screditando le sue parole stesse.

L'ironia è certamente la chiave di lettura del romanzo: Zeno è un mentitore, così che *in realtà* non vuole affatto smettere di fumare, non crede per nulla alla psicoanalisi, non prova sentimenti profondi per la moglie, scelta casualmente dopo altri rifiuti e a seguito di un calcolo combinatorio tra le lettere dell'alfabeto; non intende affatto rinunciare all'amante, e prova un'assoluta ostilità verso il cognato. L'incredulità che il narratore deve provocare nel lettore è la vera strategia retorica del romanzo; e nell'ultimo capitolo, quando l'io narrante si ricompone con l'io narrato, e la forma diaristica veicola una voce diversa, il lettore cede a una nuova illusione di verità. Ma ancora una volta Zeno vuole disorientarlo, e stabilire una diversa distanza, invitandolo non a leggere, bensì a rileggere:

Il dottore, quando avrà ricevuto quest'ultima parte del mio manoscritto, dovrebbe restituirmelo tutto. Lo rifarei con chiarezza vera perché come potevo intendere la mia vita quando non ne conoscevo quest'ultimo periodo? Forse io vissi tanti anni solo per prepararmi ad esso! (ivi, p. 1083).

6.5
Retorica e pragmatica

Le definizioni di pragmatica che Levinson (1983) presenta nel primo capitolo del suo libro sono per lo più affermazioni in negativo, volte a indicare che la pragmatica è ciò che non sono la sintassi e la semantica. La più propositiva, forse, fra tutte, è la seguente:

> La pragmatica è lo studio delle relazioni tra la lingua e il contesto che sono fondamentali per spiegare la comprensione della lingua stessa (ivi, p. 35).

I pregi di tale definizione sono soprattutto offerti dal fatto che essa comprende gli aspetti relativi all'uso della lingua, nella sua modalità relazionale, e in una determinazione storico-sociale. Il limite, d'altra parte, che Levinson stesso rileva, è soprattutto l'incertezza e l'indicazione un po' approssimativa di una simile affermazione che rischiano di includere vagamente la totalità delle conoscenze. Lo scopo della ricerca di una definizione rimane comunque la delimitazione di una disciplina particolare e del suo oggetto di indagine.

Se ci riferiamo ai temi che noi abbiamo affrontato lungo questo studio, e che riguardano da vicino l'ambito della pragmatica, non possiamo che rievocare alcuni dei concetti fondamentali per il sistema della retorica, che interrogano il testo letterario investendolo di un valore comunicativo e relazionale. Innanzitutto la nozione di *ri-uso* che, attraverso i suoi aspetti costitutivi, colloca la dimensione dell'opera in rapporto con un atteggiamento estetico. Inoltre la questione lungamente affrontata dell'*enunciazione*, e la modulazione dell'intesa tra gli interlocutori: non solo chi parla, dunque, ma a chi si rivolge un testo di ri-uso, e come il ri-uso letterario si definisca all'interno di una situazione istituzionale. La centralità della nozione di *riferimento* rispecchia la concezione del linguaggio come attività, e la relazione con la dimensione pragmatica risulta più che mai evidente, al fine dell'interpretazione figurale dei nostri atti comunicativi, ma con particolare evidenza per il testo letterario. Dunque l'importanza della *convenzione* riconduce lo scambio verbale all'interno di un sistema di regole, nel quale il riconoscimento permette lo svolgersi di comportamenti comuni, ma anche la ricostruzione dei nessi simbolici rispetto ai quali la competenza e i saperi aprono i processi conoscitivi. Gli indicatori spaziali, temporali, personali, le categorie della deissi, insomma, danno forma alle *circostanze* determinate e alle relazioni intersoggettive che entrano in rapporto dialettico con il testo.

Difficile, allora, tracciare un confine netto tra retorica e pragmatica; ma il punto è che ciò che ci interessa non è tanto distinguere gli ambiti, ma considerare che se la funzione conoscitiva e sociale della retorica è «scoprire e spiegare le regole del gioco comunicativo» (Mortara Garavelli, 1988, p. 10), l'alleanza con alcuni aspetti della pragmatica appare imprescindibile. Anche Lausberg (1949, pp. 3-4) orientava la retorica letteraria sugli elementi funzionali linguistici e intellettuali, per poi procedere al «compito della loro interpretazione rispetto al testo e alla situazione». Il compito della retorica, rispetto al testo letterario, è per così dire *a posteriori*, è descrittivo e non normativo. Si veda, nel discorso saggistico di un poeta che riflette sulla propria opera, come il rapporto scrittura-retorica sia addirittura consequenziale:

La retorica non è un sistema di regole astratte, ma codificazione di procedimenti nati dall'esperienza e riconosciuti di volta in volta come i più efficaci e forse connaturati ai modi del nostro intelletto, spontanei e naturali né più né meno che i modi di certi esercizi fisici quali il nuoto o la danza. Ragione per cui, leggo nell'aureo manuale di Lausberg, «se il filologo dichiara... che in una poesia questo o quel fenomeno appartiene alla "retorica", non è detto che il poeta, componendola abbia realmente pensato a quel fenomeno retorico». Io stesso mi sono accorto solo recentemente che (sempre in *Salutz*) il verso «Ultime mie vilissime monete» deve non poco all'effetto allitterativo di tutte quelle *m* e di quelle *e*, combinato con la distribuzione degli accenti forti che scandiscono le due parole sdrucciole *ùltime* e *vilìssime*, intervallate dalla quasi monosillabica *mie* e seguite dalla piana *monéte* su cui si distende la clausola. Ma non posso davvero dire di aver pensato a tutte queste cose al momento in cui scrissi il verso: mi sonava bene, corrispondeva alla mia intenzione, e basta. La retorica non precede, ma segue la scrittura (Giovanni Giudici, *Andare in Cina a piedi*, p. 52).

Se è vero che Giudici affida all'*inventio* quella dose di improvvisazione e sensibilità istintiva, che vuole continuare a riservare alla creazione poetica, la retorica è sicuramente sottratta all'erronea identificazione con una griglia vuota. Il problema della specificità e del dominio di pertinenza della retorica non è eluso: allargarne il raggio d'azione significa entrare dialogicamente in contatto con ambiti diversi, poiché la funzione ermeneutica della retorica non è soltanto linguistica: «le espressioni del linguaggio dipendono dalla natura del materiale interpretato, dal legame che esse instaurano con la varietà percettiva dei nostri sensi» (Franzini, 2004, p. 185). Certo la retorica non è sufficiente a spiegare le immagini del mondo, a raggiungere una verità complessa e simbolicamente compromessa; essa offre un apparato descrittivo del testo letterario e dell'at-

to comunicativo, che all'interpretazione conferisce un fondamentale valore conoscitivo.

6.6
Il processo di valorizzazione

La modalità descrittiva è l'ipotesi fondante del sistema retorico, e costituisce contemporaneamente un presupposto e un punto di arrivo:

> Una descrizione è sempre una somma di "giudizi", che a loro volta discendono da attitudini, predisposizioni, attese preesistenti, e danno forma al testo almeno tanto quanto prendono forma da esso. Senza dubbio, il potere esplicativo di una descrizione consiste nella sua capacità di suggerire una sorta di *ipotesi generativa*: essa promuove certi elementi presenti nel testo a fattori costruttivi, che creano le linee di forza intorno a cui si disporranno gli altri elementi. È come se nello spazio del testo si dischiudesse così la dimensione virtuale di un racconto del modo in cui "è fatto", che lo riattraversa conferendogli una direzione e un senso (Brioschi, 2002, p. 189).

Se è vero che non si legge un testo letterario con un'attitudine neutra, ma lo si legge *come* un testo letterario, la descrizione è proprio un'operazione metacomunicativa che, comportando un atteggiamento estetico, conduce anche a una serie di giudizi. Il dialogo con il testo è, in questo modo, una rete di strade a doppio senso, dove ogni volta le direzioni di andata e ritorno sono percorse ripetutamente. Il rapporto che si stabilisce apre il dialogo tra i sistemi categoriali, le attese, le elaborazioni e il testo stesso, ma si tratta di una reciprocità di azione, poiché il testo, a sua volta, costruisce nuove categorie, nuovi apparati interpretativi, utili per tornare a interrogare il testo. L'ipotesi generativa di cui parla Brioschi, ben lungi dall'avere in sé una componente essenzialista, implica questa biunivocità della descrizione.

L'analisi di «come è fatto» un testo, a partire dalle sue forme immanenti, rinvia a una dimensione retorica e comunicativa, nella quale la competenza e il potere esplicativo si sviluppino all'interno dell'istituzione. Il ri-uso letterario, d'altra parte, è il processo di valorizzazione della sua identità e dei meccanismi, delle strategie per cui si offre alla lettura e all'analisi critica. L'attribuzione di valore è dunque il riconoscimento del fatto che il ri-uso letterario colloca l'oggetto nella dimensione estetica, che condiziona, a sua volta, l'atto di lettura. La retorica è appunto la strategia enunciativa e comunicativa del testo, e contemporaneamente è un sistema di interrogazione del testo stesso.

«Il Novecento ha negato la legittimità della valutazione estetica», scrive Loretta Innocenti (2000, p. 15), accantonando il problema del valore entro l'ambito angusto delle analisi strutturaliste e semiotiche, o disperdendolo al contrario nei percorsi ideologici sociali ed extratestuali che hanno variamente condotte verso le derive del testo stesso. Ma il problema è proprio questo: se noi parliamo di «legittimazione» (Brioschi, 2002, p. 241), e non di valore assoluto, è forse possibile ricollocare l'annosa questione del valore entro una dimensione relazionale che dal testo prende avvio e al testo inevitabilmente ritorna, senza certo dimenticare che il processo attraversa atteggiamenti, scelte, comportamenti e azioni, condivisi all'interno di una situazione istituzionale, soggettivamente compromesse con la fenomenologia dei sentimenti e delle emozioni.

Ferocemente polemico con l'esorbitante mole dei discorsi secondari condotti sulla letteratura, George Steiner pubblica nel 1989 *Vere presenze*, un libro che ipotizza, in una prospettiva apocalittica, la morte della critica, considerata quasi sempre parassitaria, e padrona di ogni prospettiva ermeneutica. La responsabilità della lettura deve essere una risposta diretta ai testi letterari, i soli che avrebbero diritto di cittadinanza, nella censurante fantasia di Steiner. Se pure ne riconosce la suggestività, Mario Lavagetto (2005) replica in anni recenti alla posizione di Steiner, formulando una splendida difesa della critica. Attraverso uno sguardo al passato, compie un atto d'accusa verso la "pretesa scientificità" della critica letteraria, che mirava alla fondazione di un modello forte e assoluto, stabilito dall'epistemologia strutturalista; così come verso gli esiti estremi di quei metodi, consequenziali od opposti, che mettevano in dubbio la nozione stessa di testo, a vantaggio di una libertà indiscriminata. L'obiettivo imprescindibile rimane il testo considerato un dato primario, e allo stesso tempo le operazioni che su di esso si compiono, il lavoro di verifica che chiama in causa, di nuovo, un principio di legittimazione. L'ossessione del critico, dunque, è precisamente la sua ricerca, e sulla scorta di un noto racconto di Henry James, Lavagetto tematizza questo rapporto dialettico:

> La critica non è (né può essere) una semplice constatazione, non può limitarsi a descrivere e a catalogare: deve cercare qualcosa che *c'è*, che è nel testo e che ne determina – invisibile – il funzionamento. Può darsi che la preda non venga mai raggiunta [...]. La critica non è superflua perché, se non altro, sa che quella cifra – quella nascosta nel tappeto, sua origine e sua ragione di esistere – è qualcosa di reale, a differenza dei vestiti dell'imperatore (ivi, p. 71).

Non ogni spiegazione è possibile né, tantomeno, ogni atto di interpretazione. Ma la morte della critica sancirebbe anche la morte della letteratura: i testi non parlano da soli, e se è vero che non si tratta di fissare una volta per tutte una verità unica, l'esperienza interpretativa restituisce il potere conoscitivo di un atto critico. Proprio il lavoro di interrogazione, dunque, di analisi, di descrizione e di spiegazione dà forma alle condizioni di possibilità di un processo di valorizzazione. Non si può accettare un infinito rinvio decostruttivo, come non è detto che si arrivi a un significato stabile e unico; che la letteratura non sia riducibile a un calcolo logico, a un risultato incontrovertibile, l'apparato della retorica lo ha certamente dimostrato. Una pluralità di livelli, una stratificazione di significati deve corrispondere alla modalità di una lettura critica, che da una parte renda ragione della complessità dell'opera letteraria, esaltando la responsabilità dei soggetti, ma dall'altra respinga l'idea cha a una rappresentazione finzionale corrisponda lo svelamento univoco di un senso. E la riposta di Vittorio Sereni, intervistato riguardo alla valenza simbolica di una delle sue poesie più enigmatiche e più discusse dalla critica, *La malattia dell'olmo*, vuole eludere ogni soluzione già calcolata: «Che cos'è l'olmo? La vita? Sei tu?» «È un albero qualsiasi, visto in riva al fiume, che comincia a perdere le foglie; e le foglie, invece di diventare gialle, sono rosee ... Cosa vista con i miei occhi, a Bocca di Magra. E sembrano petali di fiori. C'è questo aspetto esteticamente affascinante, e in realtà l'albero sta morendo».

Glossario di figure retoriche

ACCUMULAZIONE Aggiunta di elementi, in rapporto di coordinazione o subordinazione, ai membri di una frase, in modo da non costituire ripetizione.
– L'accumulo di aggettivi in una nota pubblicità di un'acqua minerale: «Altissima, Purissima, Levissima».

ACROSTICO Artificio che consiste nel formare parole o frasi con iniziali di parole, versi, strofe o canti.
– Nel poema di Giovanni Boccaccio *Amorosa visione*, le iniziali delle terzine formano parole, che a loro volta compongono altre poesie.

ADYNATON Figura iperbolica dell'impossibilità, che esprime idee assolute: mai, sempre.
– «Non lo rivedrei *per tutto l'oro del mondo*».

ALLEGORIA Uso di un paragone nel quale viene taciuto il primo termine. Il significato simbolico che ne deriva è diverso da quello letterale e tra i due non deve esserci necessariamente un rapporto di somiglianza o di analogia.
– Le tre fiere nel primo canto dell'*Inferno* sono allegorie dei tre vizi capitali.

ALLITTERAZIONE Ripetizione della stessa consonante o della stessa sillaba all'inizio di due o più parole, o all'interno di esse.
– «Il mio spirito era *f*ervido, *f*ertile e *f*atale, come nel principio dell'amore» (D'Annunzio); «L'an*t*iche mura ch'ancor *t*eme, e*t* ama, / e *t*rema» (Petrarca).

ALLUSIONE Dire una cosa per farne intendere un'altra, senza nominare l'oggetto del discorso, ma facendo riferimento ad esso.
– La citazione da un esempio mitologico: «Trasforma in oro tutto ciò che tocca».

ANACOLUTO Costruzione sintattica irregolare, frequentemente dovuta a una "sospensione" del soggetto grammaticale.
– «Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto» (Manzoni).

ANADIPLOSI (O *REDUPLICATIO*) Ripetizione dell'ultimo membro di un gruppo di parole, sintattico o metrico, all'inizio del successivo gruppo di parole, sintattico o metrico. Il secondo elemento può assumere funzione appositiva o dichiarativa.
– «Inverosimile fu la figura, figura del vero» (Zanzotto).

ANAFORA Ripetizione di una o più parole all'inizio di membri successivi.
– «Per me si va nella città dolente / per me si va nell'etterno dolore / per me si va tra la perduta gente» (Dante).

ANAGRAMMA Scomposizione di una parola o di un sintagma e ricomposizione delle lettere secondo un diverso ordine, al fine di formare una nuova parola o un nuovo sintagma.
– «*Silvia*, rimembri ancora / [...] Di gioventù *salivi*?» (Leopardi).

ANALOGIA Confronto o somiglianza di rapporti tra due coppie di termini.
– «I poeti laureati / si muovono soltanto fra le piante / dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti. / Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi / fossi» (Montale).

ANASTROFE Inversione tra gli elementi di un gruppo sintattico, rispetto all'ordine consueto.
– «Le solite la vita in versi / raccontando storie» (Giudici).

ANTANACLASI In un dialogo l'interlocutore riprende un'espressione usata dall'altro, per rivoltarla, in modo da darle un significato diverso.
– «Amleto, tu hai molto offeso tuo padre» / «Madre, tu hai molto offeso mio padre» (Shakespeare).

ANTICLIMAX Disposizione di due o più termini secondo un ordine di intensità decrescente.
– «E cerca e tenta e ancora si rassegna» (Sereni).

ANTIFRASI Fare un'affermazione lasciando capire per allusione che si pensa esattamente il contrario.
– «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo» (Verga).

ANTIMETABOLE → chiasmo complicato.

ANTITESI Contrapposizione tra parole o frasi di senso diverso o opposto.
– «Il vento che tarda, la morte, la morte che vive!» (Montale).

ANTONOMASIA Sostituzione di un nome proprio con un nome comune o una perifrasi, e viceversa.
– *Il Filosofo*, per Aristotele; *la tigre della Malesia* per Sandokan; «Loreto impagliato» per il pappagallo (Gozzano).

APOSIOPESI (O RETICENZA) Interruzione improvvisa di un discorso iniziato, che affida all'interlocutore il compito di intenderne lo sviluppo.
– «Mi promettete, mi giurate, [...] di non parlarne con nessuno, di non dir mai...» (Manzoni).

APOSTROFE Il soggetto enunciativo si rivolge direttamente a una seconda persona, in genere diversa dal destinatario naturale del discorso.
– «Chiamatemi Ismaele» (Melville).

ASINDETO Soppressione delle particelle congiuntive nelle costruzioni dell'accumulazione.
– «Di qua, di là, di giù, di su li mena» (Dante).

CATACRESI Chiamata anche metafora morta, perché nella consuetudine del discorso diventa parola propria.
– «Il collo della bottiglia»; «la gamba del tavolo».

CHIASMO Distribuzione incrociata tra gli elementi che si corrispondono sintatticamente o semanticamente.
– «Siena mi fé, disfecemi Maremma» (Dante).

CHIASMO COMPLICATO (O ANTIMETABOLE) Nella permutazione dell'ordine, anche la funzione sintattica degli elementi che si corrispondono è capovolta.
– «S'incomincia per cantare / E si canta per finire» (Ungaretti).

CLIMAX Disposizione di due o più termini secondo un ordine di intensità crescente.
– «La terra ansante, livida, in sussulto; / il cielo ingombro, tragico, disfatto» (Pascoli).

COMMORATIO Dal latino «indugio», è la ripetizione del medesimo concetto, attraverso l'iterazione della stessa frase o di una parte di essa.
– «Tuo padre, Cosette! Tuo padre più che mai» (Hugo).

COMPARAZIONE → paragone.

DIAFORA → tautologia.

DISTRIBUZIONE → enumerazione.

DITTOLOGIA Coppia di termini congiunti, simili nel significato e complementari.
– «Movesi il vecchierel *canuto e bianco*» (Petrarca).

ELLISSI Omissione di uno o più elementi della frase, che rimangono sottintesi.
– «Marco è arrivato ieri sera, Elisa no».

ENALLAGE Inversione sintattica e semantica: una parte del discorso si scambia con un'altra, ad esempio l'uso dell'aggettivo al posto dell'avverbio, o le concordanze tra loro.
– «Sciolta le trecce morbide» (Manzoni).

ENDIADI Espressione in forma coordinata al posto di una normale costruzione, in cui i due membri siano uno subordinato all'altro.
– «Nella notte e nel buio», invece di: «nella notte buia».

ENFASI Messa in rilievo, aumento dell'effetto di un'espressione o di una parte di essa, attraverso meccanismi stilistici. L'enfasi implica anche l'allusione.
– «La verità è tutta la verità: e non l'avete detta. Eravate il signor Madeleine, perché non averlo detto? [...] Vi dovevo la vita, perché non averlo detto?» (Hugo).

ENUMERAZIONE Successione coordinata di parole o di sintagmi, non sinonimi tra loro; possono essere distanziati da espressioni interposte (DISTRIBUZIONE).
– «Un solo giorno, nemmeno. Poche ore. / Una luce mai vista. / Fiori che in agosto nemmeno te li sogni. / Sangue a chiazze sui prati, / non ancora oleandri dalla parte del mare» (Sereni).

EPANADIPLOSI La parola o le parole con cui si inizia un enunciato vengono ripetute alla fine dell'enunciato stesso, in maniera identica o con qualche variante.
– «Un dolore disperato si guarisce con un nuovo dolore» (Shakespeare).

EPANALESSI Ripetizione consecutiva di una o più parole all'inizio, al centro o alla fine della frase. Si tratta di una forma di *GEMINATIO*.
– «Oh mare! Oh mare sereno!» (D'Annunzio).

EPIFORA Ripetizione di una o più parole alla fine di gruppi successivi.
– «Il mare brucia le maschere, / [...] Uomini pieni di maschere / [...] Tu sola che senza maschere» (Caproni).

EPIFRASI → iperbato.

FIGURA ETIMOLOGICA Ripetizione della stessa radice in due parole diverse.
– «Selva selvaggia» (Dante).

FONOSIMBOLISMO Attribuzione di valore simbolico al suono, imitazione dei suoni naturali attraverso segni. Include l'ONOMATOPEA.
– «Un bubbolìo lontano ...» (Pascoli).

GEMINATIO → epanalessi.

HYSTERON PROTERON Sovvertimento dell'ordine cronologico dei fatti.
– «Moriamo e precipitiamoci nella mischia!» (Virgilio).

IPALLAGE L'epiteto è concordato con un sostantivo diverso da quello a cui si riferirebbe secondo logica, per rompere gli automatismi del linguaggio.
– «Credevo cioè che continuasse la guerra mentre sapevo che era *scoppiata* la pace» (Svevo).

IPERBATO Inserzione di una o più parole fra gli elementi che costituiscono un unico gruppo sintattico, con la conseguenza di alterarne l'ordine. È simile all'anastrofe; mentre una forma particolare di iperbato è l'EPIFRASI, che consiste nell'aggiunta di un membro a un enunciato, in posizione finale.
– «E i chiari che lei roteava mammosi / occhi» (Giudici); «Dolce e chiara è la notte *e senza vento*» (Leopardi).

IPERBOLE Amplificazione crescente, espressione esagerata che oltrepassa la credibilità. La dismisura può identificarsi con il paradosso.
– «Lo splendore del suo volto / farebbe pallide le stelle, come la luce del giorno / la fiamma d'una torcia» (Shakespeare).

IRONIA Uso di un'espressione smentita dal contesto; ma può trattarsi anche di un enunciato paradossale e allusivo; oppure di un'espressione indiretta con effetti comici; o di una citazione decontestualizzata. L'ironia implica frequentemente la distanza tra il soggetto dell'enunciazione e l'enunciato stesso.
– «Augusta mi assicurò che Antonia, quand'era in compagnia di Clara, piangeva molto meno. Capisco: si propongono di spargere quella data quantità di lacrime e in due la raggiungono più presto» (Svevo).

ISOCOLO Corrispondenza sintattica e ritmica fra due frasi di un periodo: può essere parallela o incrociata.
– «Spuntava il giorno e spuntava il sole; cadeva il giorno e se ne andava il sole» (Vittorini).

LITOTE Affermazione di un concetto mediante la negazione del contrario.
– «Don Abbondio [...] non era nato con un cuor di leone» (Manzoni).

METAFORA Sostituzione di una parola o locuzione con un'altra parola o locuzione, il cui contenuto semantico ha un rapporto di somiglianza più o meno

diretta con la prima. La metafora fa riferimento a proprietà evocate da entrambi i termini in relazione, quello letterale e quello figurato.
– «Achille era un leone in battaglia».

METALESSI Indica sia la sovrapposizione di più figure, sia l'uso di un sinonimo non appropriato al contesto.
– I nomi propri, ad esempio, non possono avere sinonimi: impossibile sostituire *Candida* a *Bianca*; o in un discorso filosofico sostituire *fantasma* a *spirito*.

METONIMIA Sostituzione di un termine con un altro secondo un rapporto di contiguità: causa ed effetto (autore/opera, produttore/prodotto, divinità/ambito di azione), legame di reciproca dipendenza (contenente/contenuto, parte del corpo/elemento morale, astratto/concreto).
– «Bere un bicchiere di vino»; «mangiare una scatoletta di tonno»; «ho acquistato una Mercedes»; «ho suonato Mozart»; «ho letto Leopardi».

OMOTELEUTO Uguaglianza fonica della parte finale di due o più parole contigue o comunque vicine. La rima è un caso particolare.
– «Ordine come limitazione come negazione ordine come semplificazione pensiero / come implicazione o deduzione» (Sanguineti).

ONOMATOPEA → fonosimbolismo.

OSSIMORO Sintagma che unisce o avvicina due elementi semanticamente opposti e antitetici.
– «La città dove vivo ha una selvaggia / grazia» (Saba); «sentì scendersi al cuore quella pietà come un'amara dolcezza» (Verga).

PALINDROMO Vocaboli o più raramente frasi che possono essere letti indifferentemente da sinistra a destra, o da destra a sinistra.
– «Oro»; «ingegni»; «Roma tibi subito motibus ibit amor» (Sidonio Apollonio).

PARAGONE È di due specie: una è detta COMPARAZIONE, cioè un paragone nel quale i due termini posti a confronto possono scambiarsi il ruolo; l'altra è la → similitudine.
– «Mario ha gli occhi verdi come Federico».

PARONOMASIA Relazione tra due parole foneticamente simili ma semanticamente diverse.
– «E colare in calore e colore» (Zanzotto).

PERIFRASI Sostituzione di una parola propria con una circonlocuzione.
– «Chiunque alberga tra Garona e 'l monte, / e 'ntra 'l Rodano e 'l Reno e l'onde salse»: perifrasi per francesi (Petrarca).

PERSONIFICAZIONE (O PROSOPOPEA) Rappresentare come una persona enti, animali, cose concrete o astratte , conferendo loro attributi umani.
- «*Terra*. Cara Luna, io so che tu puoi parlare e rispondere; per essere una persona; secondo che ho inteso molte volte da' poeti» (Leopardi).

POLIPTOTO Ripetizione della stessa parola con mutamento della flessione o della funzione sintattica.
- «L'amore che mia madre amò tutta la vita» (Giudici).

POLISINDETO Ripetizione della medesima particella congiuntiva nelle costruzioni coordinate.
- «E ancora la notte d'inverno, / e la terra del borgo cupa coi suoi tonfi / e le nebbie che affondano il fiume / e le felci e le spine» (Quasimodo).

PRETERIZIONE Annuncia l'intenzione di tacere qualcosa, ma nel momento stesso se ne parla.
- «Più non dirò, e scuro so che parlo; / ma poco tempo andrà, che' tuoi vicini / faranno sì che tu potrai chiosarlo» (Dante).

PROSOPOPEA → personificazione.

REDUPLICATIO → anadiplosi.

RETICENZA → aposiopesi.

SERMOCINATIO Atto di dare a un altro la parola, citando nella forma del discorso diretto enunciati altrui.
- «"*D'amore non esistono peccati*, / s'infuriava un poeta ai tardi anni, / *esistono soltanto peccati contro l'amore*." / E questi no, non li perdoneranno» (Sereni).

SILLEPSI → zeugma.

SIMILITUDINE Paragone nel quale vengono posti a confronto due termini secondo un ragionamento analogico.
- «Tu sei come una giovane, / una bianca pollastra» (Saba); «E nella notte nera come il nulla» (Pascoli).

SINCHISI Sovvertimento dell'ordine sintattico, ottenuto dalla combinazione caotica di più figure (*mixtura verborum*).
- «Ridicolo giovanotto che mi trovavo un giorno su di un autobus gremito della linea S, collo allungato, al cappello una cordicella, notai un.» (Queneau).

SINEDDOCHE Sostituzione di un termine con un altro secondo un rapporto quantitativo: la specie per il genere, la parte per il tutto, il singolare per il plurale, la materia per l'oggetto.
– «Non tutti hanno un tetto sulla testa»; «l'uomo è un essere intelligente»; «hai uno splendido felino».

SINESTESIA Associazione di due termini che appartengono a domini sensoriali diversi.
– «Il loro profumo duole amaro» (Montale); «Ma le mie urla / feriscono / come fulmini / la campana fioca / del cielo»: auditiva-tattile-visiva (Ungaretti).

SINONIMIA Relazione tra due parole diverse, con significato simile o equivalente. Lo sfruttamento della sinonimia può essere un modo per attuare la *variatio*.
– «A passi tardi e lenti» (Petrarca).

TAUTOLOGIA Proposizione in cui il predicato ripete ciò che è contenuto nel soggetto, oppure soggetto e predicato sono la stessa parola, ma assumono valore diverso: in questo caso si parla anche di DIAFORA.
– «I quadrupedi hanno quattro zampe»; «Quell'arte che fa parer uomini gli uomini» (Leopardi).

ZEUGMA (O SILLEPSI) Omissione di un elemento in un frase coordinata perché compare già in una immediatamente precedente. La conseguenza può essere un'incongruenza sintattica o semantica, se dallo stesso predicato dipendono, con identica funzione, due sintagmi che richiederebbero ognuno un predicato diverso.
– «Parlare e lagrimar vedrai insieme» (Dante).

Categorie di mutamento

Si ordinano qui di seguito, secondo il criterio delle quattro categorie di mutamento, le figure elencate sopra:

ADIECTIO o aggiunta, comprende la ripetizione e l'accumulazione: accumulazione, *adynaton*, allitterazione, anadiplosi, anafora, antanaclasi, *anticlimax*, antitetsi, *climax*, *commoratio*, comparazione, diafora, distribuzione, dittologia, enallage, endiadi, enfasi, enumerazione, epanadiplosi, epanalessi, epifora, figura etimologica, *geminatio*, ipallage, iperbole, ossimoro, paragone, paronomasia, poliptoto, polisindeto, *reduplicatio*, similitudine, sinonimia, tautologia.

DETRACTIO o omissione: anacoluto, aposiopesi, asindeto, ellissi, preterizione, reticenza, sillepsi, zeugma.

IMMUTATIO o sostituzione: allegoria, allusione, analogia, antifrasi, antonomasia, apostrofe, catacresi, fonosimbolismo, ironia, litote, metafora, metalessi, metonimia, onomatopea, perifrasi, personificazione, prosopopea, sermocinatio, sineddoche, sinestesia.

TRASMUTATIO o cambiamento dell'ordine: acrostico, anagramma, anastrofe, antimetabole, chiasmo, chiasmo complicato, epifrasi, *hysteron proteron*, iperbato, isocolo, omoteleuto, palindromo, sinchisi.

Bibliografia*

Opere di riferimento

AUERBACH E. (1938), *Figura*, in Auerbach (1963), pp. 176-226.
ID. (1944), *Sacrae Scripturae sermo humilis*, in Auerbach (1963), pp. 167-75.
ID. (1946), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1984.
ID. (1954), *Gli appelli di Dante al lettore*, in Auerbach (1963), pp. 309-23.
ID. (1958), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, Feltrinelli, Milano 1970.
ID. (1963), *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1985.
AUSTIN J. L. (1962), *Come fare cose con le parole. Le «William James Lectures» tenute alla Harvard University nel 1955*, Marietti 1820, Genova 1987.
BACHTIN M. (1952-53), *Il problema dei generi del discorso*, in Bachtin (1979), pp. 245-90.
ID. (1965), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 1979.
ID. (1975), *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979.
ID. (1979), *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Einaudi, Torino 1988.
BÁRBERI SQUAROTTI G. *et al.* (a cura di) (1955), *Dizionario di Retorica e Stilistica*, UTET, Torino 2004.
BARILLI R. (1979), *La retorica*, ISEDI, Milano.
BARTHES R. (1953), *Il grado zero della scrittura*, Einaudi, Torino 2003.
ID. (1970), *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1988.
BATTISTINI A. (1995), *La sapienza retorica di Giambattista Vico*, Guerini, Milano.
BATTISTINI A., RAIMONDI E. (1984), *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990.
BECCARIA G. L. (a cura di) (1994), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 1996.
BELTRAMI P. (1991), *La metrica italiana*, il Mulino, Bologna 1994.

* Le citazioni nel corso del testo si riferiscono all'edizione effettivamente consultata.

BERARDINELLI A. (2002), *La forma del saggio. Definizione e attualità di un genere letterario*, Marsilio, Venezia.
BERTONI F. (1996), *Il testo a quattro mani. Per una teoria della letteratura*, La Nuova Italia, Firenze.
ID. (1998), *Romanzo*, La Nuova Italia, Firenze.
BIAGINI E (1998), *Letteratura e motivazione. Saggi di teoria della letteratura*, Bulzoni, Roma.
BIAGINI E., BRETTONI A., ORVIETO P. (a cura di) (2001), *Teorie critiche del Novecento*, Carocci, Roma.
BLACK M. (1962), *Modelli archetipi metafore*, Pratiche, Parma 1983.
BLASUCCI L. (2002), *Gli oggetti di Montale*, Ledizioni, Milano 2010.
BLUMENBERG H. (1960), *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
BOLZONI L. (1995), *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell'età della stampa*, Einaudi, Torino.
BONOMI A. (a cura di) (1973), *La struttura logica del linguaggio*, Bompiani, Milano 2001.
BOOTH W. (1961), *Retorica della narrativa*, La Nuova Italia, Firenze 1996.
ID. (1974), *A Rhetoric of Irony*, Chicago University Press, Chicago.
BOTTIROLI G. (1993), *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, Bollati Boringhieri, Torino.
ID. (1997), *Teoria dello stile*, La Nuova Italia, Firenze.
ID. (2006), *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Einaudi, Torino.
BOURDIEU P. (1992), *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, il Saggiatore, Milano 2005.
BRIOSCHI F. (1983), *La mappa dell'impero*, Net, Milano 2006.
ID. (1999), *Un mondo di individui. Saggio sulla filosofia del linguaggio*, Unicopli, Milano.
ID. (2002), *Critica della ragion poetica*, Bollati Boringhieri, Torino.
BRIOSCHI F., DI GIROLAMO C. (1984), *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano.
IDD. (a cura di) (1993-96), *Manuale di Letteratura italiana. Storia per Generi e Problemi*, Bollati Boringhieri, Torino.
IDD. (1995), *I generi*, in Brioschi, Di Girolamo (a cura di) (1993-96), pp. 218-26.
BRIOSI S. (1985), *Il senso della metafora*, Liguori, Napoli.
BURKE K. (1950), *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London.
CACCIARI C. (a cura di) (1991), *Teorie della metafora*, Raffaello Cortina, Milano.
CAFFI C. (2002), *Sei lezioni di pragmatica linguistica*, Name, Genova.
CALABRESE S. (1999), *L'idea di letteratura in Italia*, Bruno Mondadori, Milano.
ID. (2004), *Il potere della parola: dalla retorica alla comunicazione*, Forum, Udine.
ID. (2008), *Retorica del linguaggio pubblicitario*, Archetipolibri, Bologna.

ID. (2010), *La comunicazione narrativa. Dalla letteratura alla quotidianità*, Bruno Mondadori, Milano.

CALVINO I. (1970), *Presentazione*, in L. Ariosto, *Orlando furioso*, Einaudi, Torino 1992.

ID. (1980), *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Einaudi, Milano.

CAPACI B. (2000), *Il giudice e l'oratore. Trasformazione e fortuna del genere epidittico nel Settecento*, il Mulino, Bologna.

CAVAZZA N. (1997), *Comunicazione e persuasione*, il Mulino, Bologna.

CESERANI R. (2010), *Convergenze. Gli strumenti letterari e le altre discipline*, Bruno Mondadori, Milano.

CHATMAN S. (1978), *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film*, Pratiche, Parma 1981.

CHIESA P. (2002), *Elementi di critica testuale*, Pàtron Editore, Bologna 2007.

COMPAGNON A. (1998), *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune*, Einaudi, Torino 2000.

CONTE M.-E. (2010), *Vettori del testo. Pragmatica e semantica fra storia e innovazione*, Carocci, Roma.

CURTIUS E. R. (1948), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La Nuova Italia, Firenze 1992.

DEBENEDETTI G. (1959), *Personaggi e destino. La metamorfosi del romanzo contemporaneo*, il Saggiatore, Milano 1977.

DE GOURMONT R. (1889-1903), *Retorica e stile*, Alinea, Firenze 1995.

DE MAN P. (1979), *Allegorie della lettura*, Einaudi, Torino 1997.

DESCARTES R. (1637), *Discorso sul metodo*, Mondadori, Milano 1993.

DESIDERI P. (1999), *La comunicazione politica: dinamiche linguistiche e processi discorsivi*, in Gensini (1999), pp. 391-418.

DI GIROLAMO C. (1978), *Critica della letterarietà*, il Saggiatore, Milano.

DI GIROLAMO C., BERARDINELLI A., BRIOSCHI F. (1986), *La ragione critica. Prospettive nello studio della letteratura*, Einaudi, Torino.

DIJK T. A. VAN (1977), *Testo e contesto. Semantica e pragmatica del discorso*, il Mulino, Bologna 1980.

DOLEŽEL L. (1990), *Poetica occidentale. Tradizione e progresso*, Einaudi, Torino.

DOLFI A., LOCATELLI C. (1994), *Retorica e interpretazione*, Bulzoni, Roma.

ELLERO M. P. (1997), *Introduzione alla retorica*, Sansoni, Firenze.

ELLERO M. P., RESIDORI M. (2001), *Breve manuale di retorica*, Sansoni, Firenze.

ESPOSITO E. (1992), *Metrica e poesia del Novecento*, FrancoAngeli, Milano.

ID. (2003), *Il verso. Forme e teoria*, Carocci, Roma.

ID. (a cura di) (2007), *Sul ri-uso. Pratiche del testo e teoria della letteratura*, FrancoAngeli, Milano.

FISH S. (1980), *C'è un testo in questa classe? L'interpretazione nella critica letteraria e nell'insegnamento*, Einaudi, Torino 1987.

FOFI G. (a cura di) (2006), *Perché l'Italia diventi un paese civile. Palermo 1956: il processo a Danilo Dolci*, L'Ancora del Mediterraneo, Napoli.

FONTANIER P. (1827-30), *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 1977.
FRANZINI E. (2004), *Verità dell'immagine*, Il Castoro, Milano.
ID. (2008), *I simboli e l'invisibile. Figure e forme del pensiero simbolico*, il Saggiatore, Milano.
ID. (2011), *La rappresentazione dello spazio*, Mimesis, Milano-Udine.
FRANZINI E., MAZZOCUT-MIS M. (2010), *Estetica*, Bruno Mondadori, Milano.
FREGE G. (1892), *Senso e denotazione*, in Bonomi (a cura di) (1973), pp. 9-32.
FREUD S. (1905), *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, Bollati Boringhieri, Torino 1988.
FRYE N. (1957), *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Einaudi, Torino 1969.
FUMAROLI M. (1980), *L'età dell'eloquenza. Retorica e «res literaria» dal Rinascimento alle soglie dell'epoca classica*, Adelphi, Milano 2002.
ID. (1999), *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne. 1450-1950*, Presses Universitaires de France, Paris.
FUSILLO M. (2009), *Estetica della letteratura*, il Mulino, Bologna.
GENETTE G. (1970), *La retorica ristretta*, in Genette (1972), pp. 17-40.
ID. (1972), *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1986.
ID. (1991), *Finzione e dizione*, Pratiche, Parma 1994.
GENSINI S. (a cura di) (1999), *Manuale della comunicazione*, Carocci, Roma.
GRICE P. (1989), *Logica e conversazione. Saggi su intenzione, significato e comunicazione*, il Mulino, Bologna 1993.
GOODMAN N. (1968), *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1998.
ID. (1978), *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 2008.
GRASSI E. (1979), *Potenza dell'immagine. Rivalutazione della retorica*, Guerini, Milano 1989.
GRUPPO μ (1970), *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1980.
GUARAGNELLA P. (1988), *Elementi di retorica e poetica. Figure, metrica, generi letterari*, Adriatica Editrice, Bari.
HAGÈGE C. (1985), *L'uomo di parole. Linguaggio e scienze umane*, Einaudi, Torino 1989.
HAMON P. (1972), *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo*, Pratiche, Parma 1977.
HIRSCH E. (1967), *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, il Mulino, Bologna 1973.
HOLUB R. (a cura di) (1984), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989.
HUME D. (1739-40), *Trattato sulla natura umana*, Laterza, Roma-Bari 2002.
IACOLI G. (2008), *La percezione narrativa dello spazio. Teorie e rappresentazioni contemporanee*, Carocci, Roma.
IACONA A. (2005), *L'argomentazione*, Einaudi, Torino 2010.
INGLESE G., ZANNI R. (2011), *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Roma.
INNOCENTI L. (a cura di) (2000), *Il giudizio di valore e il canone letterario*, Bulzoni, Roma.

ISER W. (1971-72), *Il processo della lettura. Una prospettiva fenomenologica*, in Holub (1984), pp. 43-69.
ID. (1978), *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*, il Mulino, Bologna 1987.
JAKOBSON R. (1956), *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in Jakobson (1963), pp. 22-45.
ID. (1960), *Linguistica e poetica*, in Jakobson (1963), pp. 181-218.
ID. (1963), *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 2002.
JAMES H. (1934), *Le Prefazioni*, Cooper, Roma 2004.
JANKÉLÉVITCH V. (1964), *L'ironia*, il melangolo, Genova 1997.
JAUSS H. R. (1967), *Perché la storia della letteratura?*, Guida, Napoli 1983.
ID. (1972), *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1985.
LAKOFF G., JOHNSON M. (1980), *Metafora e vita quotidiana*, Bompiani, Milano 1998.
LAUSBERG H. (1949), *Elementi di retorica*, il Mulino, Bologna 1969.
ID. (1960 e 1973), *Handbook of Literary Rhetoric. A Foundation for Literary Study*, Brill, Leiden-Boston-Köln 1998.
LAVAGETTO M. (1992), *La cicatrice di Montaigne. Sulla bugia in letteratura*, Einaudi, Torino.
ID. (a cura di) (1996), *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, Laterza, Roma-Bari 1999.
ID. (2003), *Lavorare con piccoli indizi*, Bollati Boringhieri, Torino.
ID. (2005), *Eutanasia della critica*, Einaudi, Torino.
LAVEZZI G. (2004), *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Carocci, Roma 2008.
LEVINSON S. C. (1983), *La pragmatica*, il Mulino, Bologna 1993.
LEWIS D. (1969), *La convenzione*, Bompiani, Milano 1974.
LOCKE J. (1690), *Saggio sull'intelligenza umana*, Laterza, Roma-Bari 2001.
LODGE D. (1977), *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, Edward Arnold, London.
LOTMAN J. (1980), *Retorica*, in *Enciclopedia*, vol. XI, Einaudi, Torino.
LYOTARD J. F. (1971), *Discorso, figura*, Unicopli, Milano 1988.
MARAZZINI C. (2001), *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, Carocci, Roma.
MARCHESE A. (1978), *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano.
MATTIOLI E. (1983), *Studi di poetica e di retorica*, Mucchi, Modena.
MAZZACURATI G. (1996), *All'ombra di Dioneo. Tipologie e percorsi della novella da Boccaccio a Bandello*, La Nuova Italia, Firenze.
MCLUHAN M. (1964), *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano 2002.
MELANDRI E. (1968), *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia*, il Mulino, Bologna.
MERLEAU-PONTY M. (1945), *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2009.
MICHELSTAEDTER C. (1922, postuma), *La persuasione e la rettorica*, Adelphi, Milano 2007.

MILANINI C. (1990), *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Garzanti, Milano.
MIZZAU M. (1984), *L'ironia. La contraddizione consentita*, Feltrinelli, Milano.
EAD. (1998), *Storie come vere. Strategie comunicative in testi narrativi*, Feltrinelli, Milano.
MORTARA GARAVELLI B. (1985), *La parola d'altri*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2009.
EAD. (1988), *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1998.
EAD. (2001), *Le parole e la giustizia. Divagazioni grammaticali e retoriche su testi giuridici italiani*, Einaudi, Torino.
EAD. (2004), *Tra «rhetorica utens» e «rhetorica docens». Domande e offerte in alcuni settori del variegato panorama attuale*, in "Intersezioni. Rivista di storie delle idee", XXIV, 1, pp. 5-18.
EAD. (2010), *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari.
MUZZIOLI F. (1994), *Le teorie della critica letteraria*, Carocci, Roma 2009.
ID. (2004), *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Meltemi, Roma.
NERI L. (2000), *Vittorio Sereni, Andrea Zanzotto, Giovanni Giudici: un'indagine retorica*, Edizioni Sestante, Bergamo.
EAD. (2008), *La responsabilità della prosa. Retorica e argomentazione nelle «Operette morali» di Leopardi*, Led, Milano.
OLBRECHTS-TYTECA L. (1977), *Il comico del discorso*, Feltrinelli, Milano.
OLIVIERI U. M. (a cura di) (2003), *Le immagini della critica. Conversazioni di teoria letteraria*, Bollati Boringhieri, Torino.
ORLANDO F. (1973), *Per una teoria freudiana della letteratura*, Einaudi, Torino 1987.
ID. (1982), *Illuminismo e retorica freudiana*, Einaudi, Torino.
ID. (1993), *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Einaudi, Torino.
PAVEL T. (1986), *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo*, Einaudi, Torino 1992.
PENCO C. (2004), *Introduzione alla filosofia del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
PENNACINI A. (a cura di) (1993), *Retorica e comunicazione. Teoria e pratica della persuasione nella società contemporanea*, Edizioni dell'Orso, Alessandria.
PERELMAN C., OLBRECHTS-TYTECA L. (1958), *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino 1989.
PERON G. (2009), *La citazione*. Atti del XXXI Convegno Interuniversitario (Bressanone/Brixen, 11-13 luglio 2003), Esedra, Padova.
PETHES N., RUCHATZ J. (a cura di) (2001), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002.
PIATTELLI PALMARINI M. (1995), *L'arte di persuadere. Come impararla, come esercitarla, come difendersene*, Mondadori, Milano 1996.
PIAZZA F. (2004), *Linguaggio persuasione e verità. La retorica nel Novecento*, Carocci, Roma.

PLEBE A., EMANUELE P. (1988), *Manuale di retorica*, Laterza, Roma-Bari.
PONTECORVO C. (a cura di) (1981), *Discorso e retorica*, Loescher, Torino.
PRETI G. (1968), *Retorica e logica*, Einaudi, Torino.
RAIMONDI E. (2002), *La retorica d'oggi*, il Mulino, Bologna.
ID. (2007), *Un'etica del lettore*, il Mulino, Bologna.
ID. (2008), *Il senso della letteratura*, il Mulino, Bologna.
REBOUL O. (1991), *Introduzione alla retorica*, il Mulino, Bologna 1996.
ID. (2004), *La retorica*, Il Castoro, Milano.
RICHARDS I. A. (1936), *La filosofia della retorica*, Feltrinelli, Milano 1967.
RICOEUR P. (1975), *La metafora viva. Dalla retorica alla poetica: per un linguaggio di rivelazione*, Jaca Book, Milano 2001.
ID. (1998), *Ricordare, dimenticare, perdonare*, il Mulino, Bologna 2004.
RITTER SANTINI L., RAIMONDI E. (a cura di) (1978), *Retorica e critica letteraria*, il Mulino, Bologna.
ROSA G. (2008), *Il patto narrativo. La fondazione della civiltà romanzesca in Italia*, il Saggiatore, Milano.
SARTRE J.-P. (1947), *Che cos'è la letteratura?*, Mondadori, Milano 1990.
SAUSSURE F. DE (1922), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari 1995.
SBISÀ M. (a cura di) (1978), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano.
ID. (2007), *Detto e non detto. Le forme della comunicazione implicita*, Laterza, Roma-Bari.
SCHAEFFER J.-M. (1989), *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche, Parma 1992.
SCHMIDT S. (1979), *La comunicazione letteraria*, il Saggiatore, Milano 1983.
SEARLE J. R. (1969), *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.
ID. (1975), *Atti linguistici indiretti*, in Sbisà (a cura di) (1978), pp. 252-80.
SEGRE C. (1985), *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino.
ID. (a cura di) (1985), *Strutturalismo e critica*, il Saggiatore, Milano.
SINI S. (2005), *Figure vichiane. Retorica e topica della «Scienza nuova»*, Led, Milano.
SPINAZZOLA V. (1984), *La democrazia letteraria*, Edizioni di Comunità, Milano.
ID. (2001), *La modernità letteraria*, il Saggiatore, Milano.
SPINICCI P. (2004), *Lezioni sul tempo, la memoria e il racconto*, Cuem, Milano.
SPITZER L. (1922), *Lingua italiana del dialogo*, il Saggiatore, Milano 2007.
ID. (1954), *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Bari 1966.
STALNAKER R. (1973), *Presupposizioni*, in Sbisà (a cura di) (1978), pp. 240-51.
STAROBINSKI J. (1971), *Le parole sotto le parole. Gli anagrammi di Ferdinand de Saussure,* il melangolo, Genova 1982.
STEINER G. (1989), *Vere presenze*, Garzanti, Milano 2006.
TELLINI G. (2010), *Metodi e protagonisti della critica letteraria*, Le Monnier, Firenze.
TODOROV T. (a cura di) (1965), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino 1968.

ID. (1977), *Teorie del simbolo. Retorica, estetica, poetica, ermeneutica: i fatti simbolici nella storia del pensiero occidentale*, Garzanti, Milano 2008.
ID. (2007), *La letteratura in pericolo*, Garzanti, Milano 2008.
TOULMIN S. (1958), *Gli usi dell'argomentazione*, Rosenberg & Sellier, Torino 1975.
TURCHETTA G. (a cura di) (2003), *Critica, letteratura e società*, Carocci, Roma.
VALESIO P. (1986), *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, il Mulino, Bologna.
VENIER F. (2008), *Il potere del discorso. Retorica e pragmatica linguistica*, Carocci, Roma.
VICKERS B. (1988), *Storia della retorica*, il Mulino, Bologna 1994.
WEINRICH H. (1964), *Tempus. Le funzioni dei tempi nei testi*, il Mulino, Bologna 2004.
ID. (1997), *Lete. Arte e critica dell'oblio*, il Mulino, Bologna 1999.
ID. (2007), *Piccole storie sul bene e sul male*, il Mulino, Bologna 2009.
WELLEK R., WARREN A. (1942), *Teoria della letteratura*, il Mulino, Bologna 1989.
ZINATO E. (2010), *Le idee e le forme. La critica letteraria in Italia dal 1900 ai nostri giorni*, Carocci, Roma.

Opere citate

ARIOSTO L., *Orlando furioso*, a cura di L. Caretti, Einaudi, Torino 1992.
ARISTOTELE, *Retorica*, a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano 1996.
ID., *Poetica*, a cura di G. Paduano, Laterza, Roma-Bari 1999.
BOCCACCIO G., *Decameron*, a cura di V. Branca, I Meridiani Mondadori, Milano 1996.
BORGES J. L., *Funes, o della memoria, Finzioni*, in *Tutte le opere*, I Meridiani Mondadori, Milano 1997, vol. I, pp. 707-15.
CALVINO I., *Gli amori difficili*, Einaudi, Torino 1970.
ID., *Le città invisibili*, Einaudi, Torino 1983.
ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti, Milano 1991.
CICERONE, *Opere retoriche*, a cura di G. Norcio, UTET, Torino 1976.
D'ANNUNZIO G., *Il Piacere*, Mondadori, Milano 1990.
DE ROBERTO F., *I Viceré*, Garzanti, Milano 1991.
FIELDING H., *Tom Jones*, Feltrinelli, Milano 2007.
FOSCOLO U., *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Einaudi – Gallimard, Torino 1995.
GIUDICI G., *Poesie 1953-1990*, Garzanti, Milano 1991.
ID., *Andare in Cina a piedi. Racconto sulla poesia*, Edizioni e/o, Roma 1992.
GOGOL' N., *Il cappotto*, Rizzoli, Milano 2000.
HOLBACH P. T. D', *Il buon senso*, a cura di S. Timpanaro, Garzanti, Milano 1985.
HUGO V., *L'uomo che ride*, Garzanti, Milano 1976.
ID., *I miserabili*, Mondadori, Milano 1988.
JOYCE J., *Ulisse*, Mondadori, Milano 1991.
LEOPARDI G., *Canti*, a cura di E. Peruzzi, Rizzoli, Milano 1981.

ID., *Operette morali*, a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979.
ID., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, I Meridiani Mondadori, Milano 1999.
MORANTE E., *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1984.
PIRANDELLO L., *Uno, nessuno e centomila*, Einaudi, Torino 1994.
PLATONE, *Opere*, Laterza, Bari 1966.
PROUST M., *Giornate di lettura. Vigilie ed esperienze di un poeta*, il Saggiatore, Milano 1979.
QUENEAU R., *Esercizi di stile*, trad. di U. Eco, Einaudi, Torino 1983.
QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore* (*Institutio oratoria*), a cura di S. Corsi, BUR, Milano 2006.
SABA U., *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano 1963.
SERENI V., *Poesie*, a cura di D. Isella, I Meridiani Mondadori, Milano 1995.
STERNE L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Einaudi, Torino 1990.
SVEVO I., *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, I Meridiani Mondadori, Milano 2004.
TOLSTOJ L., *Anna Karenina*, Mondadori, Milano 1989.
VERGA G., *I Malavoglia*, Garzanti, Milano 1983.
WOOLF V., *Gita al faro*, Feltrinelli, Milano 2009.
ZANZOTTO A., *Le Poesie e Prose scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano 2000.

ID., *Operette morali*, a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979.
ID., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, I Meridiani Mondadori, Milano 1999.
MORANTE E., *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1984.
PIRANDELLO L., *Uno, nessuno e centomila*, Einaudi, Torino 1994.
PLATONE, *Opere*, Laterza, Bari 1966.
PROUST M., *Giornate di lettura. Vigilie ed esperienze di un poeta*, il Saggiatore, Milano 1979.
QUENEAU R., *Esercizi di stile*, trad. di U. Eco, Einaudi, Torino 1983.
QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore* (*Institutio oratoria*), a cura di S. Corsi, BUR, Milano 2006.
SABA U., *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano 1963.
SERENI V., *Poesie*, a cura di D. Isella, I Meridiani Mondadori, Milano 1995.
STERNE L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Einaudi, Torino 1990.
SVEVO I., *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, I Meridiani Mondadori, Milano 2004.
TOLSTOJ L., *Anna Karenina*, Mondadori, Milano 1989.
VERGA G., *I Malavoglia*, Garzanti, Milano 1983.
WOOLF V., *Gita al faro*, Feltrinelli, Milano 2009.
ZANZOTTO A., *Le Poesie e Prose scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano 2000.

ID., *Operette morali*, a cura di O. Besomi, Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano 1979.
ID., *Zibaldone*, a cura di R. Damiani, I Meridiani Mondadori, Milano 1999.
MORANTE E., *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1984.
PIRANDELLO L., *Uno, nessuno e centomila*, Einaudi, Torino 1994.
PLATONE, *Opere*, Laterza, Bari 1966.
PROUST M., *Giornate di lettura. Vigilie ed esperienze di un poeta*, il Saggiatore, Milano 1979.
QUENEAU R., *Esercizi di stile*, trad. di U. Eco, Einaudi, Torino 1983.
QUINTILIANO, *La formazione dell'oratore* (*Institutio oratoria*), a cura di S. Corsi, BUR, Milano 2006.
SABA U., *Storia e cronistoria del Canzoniere*, Mondadori, Milano 1963.
SERENI V., *Poesie*, a cura di D. Isella, I Meridiani Mondadori, Milano 1995.
STERNE L., *La vita e le opinioni di Tristram Shandy, gentiluomo*, Einaudi, Torino 1990.
SVEVO I., *Tutte le opere*, a cura di M. Lavagetto, I Meridiani Mondadori, Milano 2004.
TOLSTOJ L., *Anna Karenina*, Mondadori, Milano 1989.
VERGA G., *I Malavoglia*, Garzanti, Milano 1983.
WOOLF V., *Gita al faro*, Feltrinelli, Milano 2009.
ZANZOTTO A., *Le Poesie e Prose scelte*, I Meridiani Mondadori, Milano 2000.